جماليات الفيلم

جاك أومون — آلان برغالا
ميشال ماري — مارك فيرني

ترجمة: د. ماهر تريمش

الطبعة الأولى 1432 هـ 2011 م

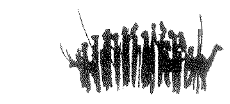
جماليات الفيلم
جاك أومون، آلان برغالا، ميشال ماري، مارك فيرني

PN1995.E7612 2011
جماليات الفيلم/ تأليف جاك أومون، آلان برغالا، ميشال ماري، مارك فيرني.
ترجمة: د. ماهر تريمش - ط1 - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011.
322 ص، 24x17 سم.
ترجمة كتاب: Esthétique du film
تدمك: 978-9948-01-596-3
1 - السينما. 2 - الأفلام السينمائية. 3 - الإخراج السينمائي.
4 - السينما - فرنسا. أ - Aumont, J. (Jacques). ب - تريمش، ماهر.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الفرنسي:
J. Aumont, A. Bergala, M. Marié, M. Vernet
Esthétique du film
Copyright© «Armand Colin Publisher 2008,3e»
by J. Aumont, A. Bergala, M. Marié, M. Vernet



info@kalima.ae
www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 468 6314 2 971+، فاكس: 462 6314 2 971+



www.adach.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 300 6215 2 971+، فاكس: 059 6336 2 971+

المقدمة

1. تصنيف الكتابات عن السّينما.

تَصدر دور النّشر الفرنسيّة كلّ سنة ما يناهز مائة كتاب مخصّص للسّينما. وثمّة مُصنّف عـامّ (ملحق للعـدد 16 من مجلّة «سينما اليوم»، ربيع 1980) مُعنـون تحديداً «السّينما في مائـة ألـف صفحة». كما نحصي أكـثر من عشر دوريات شهريّة (نقـد أفلام، مجلات فنّية، حيـاة الممثلين، ومـا إلى ذلك). حتى إن هـاوي التجميع لا يعلم أيـن يكدّس مجلاّته، ولا يعلم حديث العهد بالتّجميع ما ينتقي.

ولكـي نحـدّد ملامح هـذا الكتاب بدقّـة، سوف نسعـى إلى تصنيف سريـع للكتابات عن السينمـا. هي كتابات يمكن أن تنقسم إجمالاً إلى ثـلاث مجموعات ذات مدى متفاوت جدّاً: المجـلاّت والكتب «للسّواد الأعظـم»، والكتابات «لهواة السّينما»، وأخـيراً الكتابات الجمالية والنظريّة. وليست هذه الفئات محددة بصرامة، إذ يُمكن لكتاب ما لهاوي السينما أن يدرك جمهـوراً عريضـاً على الرغـم من تضمّنه قيمة نظريّـة ليس بالإمكان إنكارهـا. هذه الحالة استثنائيّـة، بطبيعة الحال، وتخصّ في أغلب الأحيان الكتب في تاريخ السّينما ككتاب جورج سادول Georges Sadoul على سبيل المثال.

منطقـي أن يُعيـد الإصـدار المتعلّق بالسينمـا، في مستـواه النوعي، إنتـاج فئات جمهور الأفلام. بيد أنّ ما يسِمُ الحالة الفرنسيّة هو سعة الحقل الثاني المُخَصَص لهواة السينما.

ظهـر مصطلح «هـاوي السينما» في كتابـات ريتشيوتو كانـودو Ricciotto Canudo في بدايـة العشرينيات، وهو يعني الهاوي العليم بالسينما. وتوجـد أجيال عديدة من هواة السينما بمجلاّتهم ومؤلّفيهم المأثورين. كما شهدت هواية السينما تطوّراً هائلاً في فرنسا بعد حرب عام (1945) وكانـت تُمارس عبر المجلاّت المتخصّصة، وأنشطة نوادي السّينما العديدة، والمواظبة على عروض قاعات السينما «التجريبية»[1] والارتياد الطقسي لمكتبة سينمائية، وما إلى ذلك.

1 هي قاعات السينما في فرنسا التي تعرض الأفلام السينمائية الآتية: أفلام مجدّدة في الإنتاج السينمائي، أفلام جيّدة لكنها لم تلق حظّها من الفرجة، أفلام بالكاد معروفة في فرنسا، أفلام سينمائية كلاسيكية مرجعية بقيمتها التاريخية أو الفنية، أفلام قصيرة مجدّدة في الفرجة السينمائية. وتصنّف القاعات وفق معايير تتصل بالسياقات الجغرافية والاجتماعية والبيئة السينمائية والعمل ضمن الشبكات وبرمجة عرض الأفلام القصيرة، وما إلى ذلك (المترجم)



يمثّـل هـاوي السينما صنفـاً اجتماعياً يسم الحيـاة الثقافيّة الفرنسيّـة، لا سيّما، بسبب السّيـاق الثقافيّ الخاص الـذي يمنحه ثراء الاستثمار الباريسيّ للأفـلام، ذلك أننا نتعرّف عليـه بيسر من خلال التصرّفات المحاكية: فهـو ينتظم في جماعات ولا يجلس أبداً في آخر قاعة السينما، وينشئ في جميع الأحوال خطاباً متّقدا عن أفلامه المأثورة...

يجدر هنا أن نُميز هذا المعنى المختزل «لهاوي السينما» من خلال هوسه بالسينما بالمعنى الدقيق.

1.1. الإصدارات «للسّواد الأعظم».

هي بالتأكيد أكثر الإصدارات عدداً وسحْباً. وهي باستثناء القليل منها، إصدارات منذورة لممثّلي السينما، وتُشَكّل الوجه «المطبوع» لـ «عالم النّجوم»، على سبيل المثال نورد مجلّة Première سمةً لهذا الجنس، كما كانت الإصدارات الدوريّة أكثر عدداً قبل الحرب العالميّة الثانية. كان العنوان الأشهر Ciné - Monde، وقد اختفى تقريباً صنف آخر كان يُطبع بنسخ عديدة، وهو «الأفلام المَرْويّة» التي كانت منافسةُ المسلسلات التلفزيونيّة لها قاضية. ومع ذلك فقد استُبدلت بالأفلام المرويّة مجلّة Avant - Scène Cinéma، وهي نسخة أكثر جديّة لتلك «الأفلام المرويّة».

في عام 1980، صدر أكثر من ثلاثين عنواناً هي دراسات عن ممثّلين، منها ثلاثة مؤلّفات جديدة عن مارلين مونرو Marilyne Monroe، وثلاثة عن جون واين John Wayne. وقد انتشرت أيضاً مذكرات الممثّلين وذكريات بعض السينمائيّين ذائعي الصيت. وأخيراً، من بين الإصدارات الكبيرة تلك، هناك الأدلة والكتب الذهبيّة السّنوية التي تُهدى في رأس السّنة، والألبومات الفاخرة المكرَّسة لكبرى الشّركات الأمريكيّة أو لنوع من الأفلام. وفيلم الجريمة، والكوميديا الموسيقيّة، ورعاة البقر. هذه العناوين الأخيرة هي في أغلب الأحيان اقتباسات مترجمة لكتب أمريكيّة تولي أهمية كبيرة للأيقونات ويكون النصّ مكملاً للصّور الجميلة فحسب. إذا اعتبرنا المقاربة النقديّة أو النظريّة بمثابة ابتعاد عن موضوع الدّراسة، فمن الواضح أنّ الخطاب المُنشأ في هذا الحقل لا يُبدي شيئاً من هذا، فهو الميدان الذي تتدفق فيه العواطف الضالة عمداً، والانتماء الكامل والخادع، والخطاب العاطفي.

وبما أن المكانة الثقافيّة للسينما سوف تواصل الارتكاز على ضرب من اللاّشرعيّة، فسيجد هذا الخطاب الفرصة كي يُمارَس.

من الضروريّ أن نأخذ ذلك الأمر بعين الاعتبار بما أنّه يشكّل كَميّا أساس المؤلّفات المخصّصة للسينما ويُحدث بفعل ذلك تأثيراً يوحي بأنه عاديّ. ولمّا كان الموضوع غير جاد،

يبدو طبيعيّاً أن يكون الخطاب عنه أشبه بالهذْر[2].

1.2. النتاجات المُوَجّهة لهواة السّينما.

في هذا الصنف لم يعد الممثّل هو الذي يُهيمن، بل مخرج الأفلام. ويمكن أن نرى في ذلك ثمرة جهود منشّطي نوادي السّينما والنقّاد المتخصصين: للبرهنة على أنّ السينما لم تكن مجرّد تسلية كان ينبغي أن تُمْنَح مؤلّفين ومبدعين للأعمال الفنيّة. طائفة، من السّير الذاتيّة تشهد على هذا الازدهار النّاجح للمؤلّف - المخرج: أصدر سيغرس Seghers، ثمانين عنوانا، من جورج ماليِاز Georges Méliès إلى مارسال بانيول Marcel Pagnol في سلسلته «سينما اليوم». وقد حذا حذوه ناشرون آخرون، من بعده.

يشكّل الكتاب - الحوار - الصّنف الثاني لمقاربة المؤلّف ويقضي بقيام ناقد بمحاورة مُبدِع ما، طويلاً، عن دوافعه. ويبقى المثال المناسب **السينما حسب هيتشكوك** لفرنسوا تريفو François Truffaut.

كما توجد ضمن هذه الفئة الدّراسات عن الأجناس Genres، وهي دراسات أكثر عمقاً من المختارات المذكورة، والدّراسات عن السّينما الوطنية وتاريخ السّينما. النموذج الأصل لتلك الدراسات هو **ثلاثون عاماً من السينما الأمريكيّة** لكورسودون Coursodon وتافرنيي Tavernier.

من اليسير أن يلاحظ المرء أنّ النّقد السّينمائيّ يطبّق على ميدانه مقاربات الأدب التقليديّة: دراسة كبار المؤلّفين ودراسة الأجناس من زاوية تاريخ المؤلفات. بيد أنّ مقاربة الأفلام تتطلّب أدوات تحليل مختلفة بالتّأكيد عن الأعمال الأدبيّة. كما أن دراسة الأفلام من خلال ملخّصات النصوص السينمائية Scénarios أمر ينمّ عن تبسيط مُريع، بقدر ما ينم عن صعوبة في تجنّبه حينما تُتناول مجموعات كبيرة. ويتعيّن أن نضيف أيضاً أنّ خطاب هاوي السّينما يُمارس على نحو رئيس في المجلات الشهريّة: ذلك أنّ الكتب لا تشكّل منه غير ملحق مُخْتَزَل، على نقيض الصنف السابق الذي يحتلّ حيزاً كبيراً من ميدان النّشر.

1.3. الكتابات النظريّة والجماليّة.

هذا الحقل الثالث هو بكلّ تأكيد الأقل انتشاراً، ومع ذلك: فهو ليس بجديد، وشَهِدَ فترات انتشار لافتة للنظر مُرتبطة بصروف البحث في السينما.

ولكي نقتصر على مرحلتين حديثتين وفرنسيّتين، نقول: إنّ إنشاء معهد علوم السينما في

2 هَذَر الرجل في منطقه هذْراً، وهَذَراً: تكلّم بما لا ينبغي. والهَذَر: سقَط الكلام.

جامعة السربون بعد التحرير، أسهم في نشر عدة بحوث هامّة في مجلّة متخصّصة: **عالم الفيلم** لإتيان سوريو Etienne Souriau. **بحث في أسس فلسفة السينما** لجورج كوهين - سيات G. Cohen - Seat، وقد أثمرَ تدريس علم السيميولوجيا في انتشار معهد الدّراسات العليا، والتّحليل البنيويّ للفيلم في المركز الوطنيّ للبحوث العلميّة، بين عامي 1965-1970 عن إصدار أعمال لـ كريستيان ماتز C. Metz وريمون بلّور R. Bellour ومُجمَل التيّار المتّصل بها.

ويكون هذا القطاع، أحيانا، أكثر تطوّرا في الخارج. فالدراسات الكلاسيكية عن نظريّة الفيلم روسية (بويتيكا كينوPoetika Kino، نصوص ل. كولشوف L. Koulechov، و س. م أيزنشتاين (S. M Einsenstein) وهنكارية (روح السينما L'esprit du cinéma لبيلا بالاز Béla balàzs). وألمانية (كتب أرنهايم Arnheim وكراكاور Kracauer). أمّا أهمّ تأريخ للنظريّات السينمائيّة فهو إيطاليّ (غيدو أريستاركو Guido Aristarco).

وإذا كانت المؤلّفات النظريّة تشهد، منذ زهاء عقد من الزمن صحوة لا يمكن تجاهلها، فقد تقلص، تزامناً مع ذلك، صنفٌ من مؤلّفات كانت رائجة في الخمسينيّات والستّينيّات: يتعلّق الأمر بالكتب التعليمية لجماليّات السينما ولغتها. هاتان الظاهرتان ليستا بطبيعة الحال غريبتين بعضهما عن بعض. جوهر الأمر أنّ هذه الكتب كانت تسلّم بوجود لغة سينمائيّة، (سوف نأتي بالتّفصيل على هذه المسألة في الفصل الرّابع)، وتضع، وهي تستعيدُ المعجم المهنيّ لإخراج الأفلام، ثبت مصطلحات لأهمّ الوسائل التعبيريّة التي كانت على ما يبدو تَسِمُ السينما: تراتب اللّقطات، والتأطير، وأشكال المونتاج، وما إلى ذلك. وغالباً ما كانت دراسة هذه الأشكال تقتصر بعد محاولة تعريف موجزة، على تعداد أمثلة كثيرة تراكمت عبر الرّؤية المنتظمة للأفلام.

من المؤكد أنّ تطوّر الأبحاث المتخصّصة خلال السنوات الأخيرة أعاق تحيين هذه الكتب التعليمية لكونها كانت تناقش أسسها النظريّة. فلم يعد ممكناً بالفعل طرح مسألة اللّغة السينمائيّة إلاّ بصمّ آذاننا عن التحليلات المستوحاة من العلامية - الألسنية Sémio - linguistique - والتساؤل عن ظواهر التماهي في السينما من دون انعطافة ضروريّة نحو نظريّة التحليل النفسي، ودراسة رواية الفيلم متجاهلين أعمال علم السرديّات Narratologie كافّة المُكرّسة للنّصوص الأدبيّة، وما إلى ذلك.

لم تكن محاولة القيام بحصيلة تعلّمية لمختلف هذه المقاربات، وهو رهانُ هذا الكتاب، عمليّة هيّنة. لكن قبل الدّخول في صميم الموضوع، من الضروريّ أن نتناول بعض المقدّمات النظريّة والمنهجيّة.

2. نظريّات السينما وجماليّاتها.

غالباً ما تُشَبَّه نظريّة السّينما بالمقاربة الجماليّة. لا يشمل هذان المصطلحان الميادين عينها ومن المفيد التمييز بينهما.

نظريّة السّينما هي أيضاً، منذ بداياتها، موضوع جدال يتعلّق بملاءمة هذه المقاربات غير السينمائيّة على وجه التحديد والمتأتية من علوم خارجة عن مجالها (الألسنية، والتحليل النّفسي، والاقتصاد السياسي، ونظريّة الإيديولوجيّات، وعلم الأيقونة، وما إلى ذلك، وهي العلوم التي أفضت إلى حوارات نظريّة ذات شأن خلال هذه السّنوات الأخيرة).

وتُثير اللاّشرعيّة الثقافيّة للسينما في صميم المواقف النظريّة عينها ازدياداً في الشوفينيّة التي تسلّم بأنّ نظريّة الفيلم لا تستطيعُ أن تتأتّى إلاّ من الفيلم ذاته. فلا تستطيع النظريّات الخارجية إلاّ أن تُثير جوانب ثانويّة للسّينما (ليست جوهريّة لها). ولا يزال لهذا التثمين الخاص لخصوصيّة سينمائيّة وقع كبير على المقاربات النظريّة، ذلك أنّه يُسهم في إطالة عزلة الدّراسات السينمائيّة وبذلك يحولُ دون تقدّمها.

أن يسلّم المرءُ أنّ نظريّةً ما للفيلم لا يمكنها أن تكون إلاّ جوهرية، فمعنى ذلك إعاقة إمكان تطوّر فرضيّات تكمن خصوبتها في خضوعها لاختبار التّحليل، ويعني أيضاً ألاّ يأخذ بعين الاعتبار أنّ الفيلم، مثلما سوف نبيّنه، مكان التقاء السينما بعناصر أخرى كثيرة ليست سينمائية في شيء.

2. 1. النظريّة «المحليّة».

ثمّة تقليد داخليّ لنظريّة السينما، يُسمى أحيانا النظريّة المحلّية، يَنتجُ عن تنظير تراكميّ لأكثر ملاحظات نقد الفيلم إفادة عندما يُمارس ببراعة معيّنة. لا يزالُ أفضل مثال عن هذه النظريّة النوعيّة إلى اليوم كتاب أندري بازان André Bazin، **ما السينما؟**

على النقيض من ذلك، فإنّ كتاب **جماليّات وعلم نفس السينما** لجون ميتري Jean Mitry، يبرهن، وهو من أمّهات كتب النظريّة الفرنسيّة عن السينما، من خلال تعدّد مراجعه النظريّة الخارجة عن حقل السينما دون غيره، وتنوّعها، أنّ جماليّة كتلك لا يُمكنها أن تتشكّل من دون إسهامات المنطق وعلم نفس الإدراك، ونظريّة الفنون، وما إلى ذلك.

2. 2. النظريّة الوصفيّة.

النظريّة منهج يشتمل على صياغة مفاهيم يُفترض أنها تحلّل موضوعاً ما. ومع ذلك،

فللمصطلح ارتدادات قيميّة يجدر تبديدها. فنظريّة للسينما بالمعنى الذي جُعل لها هنا، لا تُعنى بجملة من القواعد التي على وفقها يجدر بنا أن نُخرج أفلاما. إنّ هذه النظريّة على النقيض من ذلك، نظريّة وصفيّة، تجهد للإحاطة علماً بالظّواهر التي يُمكن ملاحظتها مثلما تستطيعُ أن تتصوّر حالات مفترضة لم تُفعّل بعدُ في أعمال ملموسة من خلال ابتكارها نماذج شكليّة.

2. 3. نظريّة السينما والجماليّة.

ما دامت السينما قابلة لمقاربات شتّى، لا يُمكن وجود نظريّة للسينما، بل على النقيض من ذلك نظريّات للسينما تتوافق مع كلّ واحدة من تلك المقاربات.

أحدها يتعلّق بمقاربة جماليّة. تشملُ الجماليّة التفكير في ظواهر الدّلالة التي تُعْتَبر ظواهر فنّية. تعني جماليّة السينما، إذن، دراسة السينما باعتبارها فنّاً، ودراسة الأفلام باعتبارها رسالات فنّية. إنّها تنطوي على تصوّر «للجمَال» وبالتالي لذوق المشاهد ومتعته، كما لذوق المنظّر ومتعته. وتعتمد على الجماليّة العامّة، ذلك التخصّص الفلسفيّ الذي يُعنى بمجمل الفنون.

تقدّم جمالية السينما مظهرين: جانباً عامّاً يفكّر بالأثر الجماليّ المختصّ بالسينما، وجانباً نوعياً يركّز على تحليل أعمال مُعينة: إنّه تحليل الأفلام أو النّقد بالمعنى التام للكلمة مثلما نستعمله في الفنون التشكيليّة وفي علم الموسيقى.

2. 4. نظريّة السينما والممارسة التقنيّة.

مثلما كنّا أشرنا في الفقرة 1 – 3، فإنّ مؤلّفات تعليم اللّغة السينمائيّة كانت تقترض عدداً كبيراً من المصطلحات من معجم تقنيي الفيلم.

إنّ ميزة نهج نظريّ مّا هي التدريس المنهجي لهذه المصطلحات التي عُرّفت في حقل الممارسة التقنيّة. وبالفعل فقد اضطرّ تجمّع المخرجين والتقنيّين كلّما بدا الأمر ضروريّاً، إلى صياغة عدد معيّن من كلمات تفيد في وصف ممارستهم. تفتقر أغلب تلك المفاهيم إلى قاعدة جد صارمة، وبالإمكان أن تغيّر معناها تماماً بحسب الحقب والأمصار والممارسات الخاصة ببعض الأوساط المُنتِجة. ولقد تمّ نقلها من حقل الإخراج إلى حقل تلقّي الصحفيّين والنقّاد للأفلام من دون تحليل لتبعات هذا النقل. كما يحدثُ أن تُقنِّع فئات تقنيّة عمل واقع سيرورة الدّلالة: تلك هي حالة التمييز بين صوت داخل/ صوت خارج، التي سنتناولها لاحقاً (الفصل 1).

تحاول نظرية السينما جاهدة من خلال دراستها لهذه المصطلحات على نحو منهجي، أن تمنحها سمة مفهوم تحليليّ: هدف فصول هذا الكتاب هو رصد منظور تأليفيّ وتعلّمي لشتّى مساعي الاختبار النظريّ للمفاهيم التجريبية مثل مفاهيم المجال أو اللّقطة، سليلة معجم التقنيّين، ومفهوم التماهي سليل معجم النقد، وما إلى ذلك.

2. 5. نظريات السينما.

لا يتسنّى لنا الشروع بتعريف لنظريّة للسينما انطلاقاً من الموضوع عينه. على نحو أكثر دقة، فإنّ ميزة نهج نظريّ هي أن يشكّل موضوعه وأن يصوغ سلسلة من المفاهيم التي لا تشمل الوجود التجريبي للظّواهر، إنّما يجهدُ على النقيض من ذلك، إلى إنارتها.

يشمل مصطلح «سينما» في استعماله التقليديّ سلسلة من الظّواهر المتمايزة تتصل كلٌّ منها بمقاربة نظريّة نوعية. كما يُحيل، كي نقتصر على بعض المظاهر الأساسيّة، إلى مؤسّسة بالمعنى القانوني – الإيديولوجي، وإلى صناعة، وإلى نتاج دلاليّ وجماليّ، وإلى جملة من الممارسات الاستهلاكيّة. تنتمي هذه المعاني الشتّى للمصطلح إذن إلى مقاربات نظريّة مُعَينة. وتربط تلك المقاربات علاقات قرابة متفاوتة إزاء ما يمكن اعتباره «النواة النوعية» لظاهرة السينما. هذه الخصوصيّة تظلّ دوما وهميّة وتستند إلى مواقف دعائيّة ونخبويّة. ذلك أنّ الفيلم باعتباره وحدة اقتصاديّة في صناعة الفرجة ليس أقلّ نوعية من الفيلم بصفته أثراً فنّياً: فما يتنوّع في شتّى وظائف الموضوع هو درجة النوعيّة السينمائيّة (للتّمييز بين نوعي/ غير نوعي، عُد إلى الفصل الرابع).

ينتمي العديد من تلك المقاربات النظريّة إلى تخصّصات تشكّلت في جانب كبير منها خارج النظريّة «المحلّية» للسينما. لذا فإن صناعة السينما، ونمط الإنتاج المالي ونمط تجوال الأفلام يتصل بالنظريّة الاقتصاديّة، التي توجد، بطبيعة الحال، خارج الحقل السينمائيّ. من المُحتمل ألا تجلب نظريّة السينما بالمعنى الحصري إلاّ قسطاً زهيداً من المفاهيم النوعية. ذلك أنّ النظريّة الاقتصاديّة العامّة توفّر الجوهريّ منها، أو في الأقلّ مقولات النظريّات الأساسيّة الكبرى.

والأمر سيّان بالنّسبة إلى سوسيولوجيا السينما: إذ يتعيّن طبعاً على تمشّ كذاك التمشّي أن يأخذ بعين الاعتبار سلسلة من المكاسب نالتها السوسيولوجيا من موضوعات ثقافيّة مجاورة مثل الفوتوغرافيا وسوق الفنّ وما إلى ذلك. البحث الحديث لبيار سورلان Pierre Sorlin، **سوسيولوجيا السينما**، يُبرز بوساطة إسهامات أعمال بيار بورديو Pierre Bourdieu التي يستعين بها، خصوبة استراتيجية كتلك.

لا يتناول هذا الكتاب إذن، المظاهر الاقتصاديّة والمظاهر السوسيولوجيّة لنظريّة الفيلم تناولاً مباشراً، فالفصول الأربعة الكبرى التي تكوّنه يمكن أن تُعدّ بمنزلة القطاعات الرئيسة لجماليّات الفيلم، في الأقل كما تطوّرت في العقدين الأخيرين في فرنسا.

الفصلان الأوّلان، «الفيلم تمثّلاً بصرياً وصوتياً» و«المونتاج» Montage، يستعيدان على ضوء التطوّر الحديث للنظريّة، الموادّ التقليديّة لمؤلّفات تعليم جماليّة الفيلم وفضاء السينما وعمق المجال Champ ومفهوم اللّقطة Plan ودور الصوت، ويكرسان عرضاً طويلاً لمسألة المونتاج في مظاهره التقنيّة وحتّى الجماليّة والإيديولوجيّة.

الفصل الثالث يستشرف بالكامل جميع القضايا المتّصلة بالمظاهر السرديّة للفيلم، فيعرّف انطلاقا من مكاسب علم السّرد الأدبيّ، لا سيّما أعمال جيرار جينات Gérard Genette وكلود برومون Claude Brémond، السينما السرديّة ويُحلّل مكوّناتها عبر مكانة المتخيّل Fictionفي السينما، وعبر علاقتها بالسّرد Narrationوالحكاية.Histoire ويتناول المفهوم التقليديّ للشخصيّة Pesonnage، ومعضلة «الواقعيّة»، والمعادل الموضوعي Vraisemblable، ويدقّق في مسألة ارتسام Impression الواقع في السينما.

الفصل الرابع: مُكَرَّسٌ لفحص تاريخيّ لمفهوم «اللّغة السينمائيّة» منذ نشأته وعبر معانيه الشتّى. ويجهد لتقديم صياغة واضحة للطّريقة التي ترى بها نظريّة الفيلم هذا المفهوم حاليّاً انطلاقاً من أعمال كريستيان ماتز Christian Metz. يُضاهي مفهوم اللّغة الخاصة Langage هو أيضاً نهج بالتّحليل النصّي للفيلم موصوفاً في مداه النظريّ كما في صعوباته.

يدرس الفصل الخامس في البدء: التصوّر الذي كانت النظريّات الكلاسيكيّة تصوغه فيما يتصل بمشاهد السينما عبر الآليّات النفسية لفهم الفيلم والإسقاط الخياليّ، ثم يتناول في الصّميم المسألة المعقّدة المتصلة بالتماهي Identificationفي السينما. ولكي يُبين آلياته، يذكّر بما تقصده نظريّة التحليل النفسيّ بالتماهي. هذه الصياغة التعلّميّة للأطروحات الفرويديّة بدت لا غنى عنها بسبب الصعوبات الجوهريّة لتعريفات آليات التماهي الأوّلي والثانوي في السينما.

الفصل الأول

الفـيلم تمثّلاً مرئيّاً وصوتياً

1. الفضاء الفيلمي.

معلوم أنّ الفيلم يتشكّلُ من عدد كبير من الصّور الثابتة، يُقال لها فوتوغرامات، Photogrammes[3] ثمّ تُجهّز على لفافة صور شفّافة.Pellicule هذه اللّفافة وهي تُمرّر على وفق إيقاع معيّن في آلة عرض، تعطي صورة مكبّرة جدّاً ومتحرّكة. طبعاً ثمّة فروق كبيرة بين الفوتوغرام والصّورة على الشّاشة بدءاً من انطباع الحركة الذي تعطيه الصّورة، بيد أنّ أحدهما كالآخر يُعرض علينا على شكل صورة مسطّحة ومحدّدة بإطار.

هاتان السّمتان المادّيتان لصورة الفيلم، ومن حيث هي ذات بعدين ومن حيث هي محدودة، هما من بين الخصائص الجوهريّة ومن هنا يأتي تعقّلنا للتمثّل الفيلمي. لنتذكّر إذن وجود إطار مماثل في وظيفته لإطار اللّوحات (الذي يستقي اسمه منه) والذي يُعرّف على أنّه «حدود الصّورة».

يشهد هذا الإطار البديهي بالضرورة (لا يمكننا تصوّر لفافة صور كبيرة كبراً لا متناهياً) فرضاً لأبعاده ولنسَبه بوساطة مُعطيين تقنيّيْن: عرضُ لفافة الصّور - الحامل، وأبعاد نافذة الكاميرا. يعرّف مُجمل هذين المُعطيين بما يُسمّى قياس الفيلم.

لقد وُجدت منذ بدايات السينما قياسات مختلفة. وعلى الرّغم من انخفاض استخدام القياس المُعيَّر أكثر فأكثر لمصلحة صور أكثر عُرضاً، فإنّه لا يزالُ يُسمّى قياساً معيّراً ذاك الذي يستعمل لفافة الصّور ذات 35 مليمتراً عرضاً وارتباطاً مقداره 3/4 (أي 1.33) بين عرض الصّورة وعلوّها. هذه النّسبة نحو 1.33 هي تلك التي استُخدمَت في جميع الأفلام المُصوّرة إلى حدّ الخمسينيات، أو ما يقارب، واليوم أيضاً، الأفلام المصوّرة في القياسات التي يُقال لها «معيّرة» (16 ملّيمترا، وثمانية كبير Super 8 وما إلى ذلك).

يلعب الإطار بدرجات متباينة جدّاً، حسب الأفلام، دوراً هامّاً في تكوين الصّورة - وبالأخصّ عندما تكون الصّورة غير متحرّكة (مثلما نراها مثلاً أثناء «توقيف الصّورة» arrêt sur l'image) أو شبه ثابتة (في الحالة التي يظلّ التّأطير فيها ثابتاً وهو ما يُسمّى «لقطة ثابتة»). بعض الأفلام على وجه الخصوص، من حقبة السينما الصامتة، كفيلم «شغف جان دارك» La passion de Jeanne d'Arc لكارل تيودور دراير Carl Theodor Dreyer (1928) على سبيل المثال تُظهر اهتماماً بالتّوازن وبتعبيريّة التكوين داخل الإطار لا يقلّ في

3 "هي الوحدات الأولية التي تتشكّل منها الصور والمشاهد

شيء عن الاهتمام الذي يوليه الرسم. بشكل عامّ ويمكن أن نقول إنّ السّطح المستطيل الذي يحُدُّهُ الإطار (والذي يُسمّى أيضاً أحياناً، تعميماً، الإطار) هو أحد أوّل الموادّ التي يعمل فيها السينمائيّ.

إنّ أحد أهمّ المسالك الأكثر تبصّرا للاشتغال على سطح الإطار، هي ما يُسمّى بالتقطيع الشاشي« Split screen »[4]. بيد أنه «بالإمكان الحصول على تقطيع حقيقي للإطار باللّجوء إلى مسالك أدقّ، مثلما برهن على ذلك على سبيل المثال جاك تاتي Jacques Tati في فيلم وقت اللهو Play time (1967)، حيث تجري في الوقت نفسه غالباً مشاهد عديدة متجاورة وكأنّها «مؤطّرة» داخل نفس الصورة.

وبطبيعة الحال، تكفي تجربة مشاهدة للأفلام واحدة، حتّى الأكثر إيجازاً منها، كي نتبيّن أنّنا نتعامل مع تلك الصّورة المسطحة كما لو أنّنا نرى في واقع الأمر قطعة ثلاثية الأبعاد من الفضاء مماثلة للفضاء الواقعيّ الذي نحيا فيه.

وعلى الرّغم من هذه التّحديدات (حضور الإطار أو غياب البعد الثالث أو السّمة الصناعية أو غياب الألوان ونحو ذلك)، فإننا نحيا هذه المماثلة الخاصة بالسينما بقوة «كما لو كانت واقعية» متجلية أساساً في الوهم بالحركة (انظر الفصل الثالث) وفي الوهم بالعمق.

والحقّ يقال، إنّ انطباع العمق ليس قويّاً للغاية بالنّسبة إلينا إلاّ لكوننا تعوّدنا على السينما (والتلفزة). فأوّل مشاهدي الأفلام كانوا بلا ريب أكثر حساسيّة للسمة الجزئيّة لوهم العمق وللتّسطيح الواقعيّ للصّورة. هكذا في بحثه (المكتوب سنة 1933 لكن مكرّسة أساساً للسّينما الصّامتة) كتب رادولف أرنهايم Radolf Arnheim إنّ الأثر الذي ينتجه الفيلم يقع «بين» ثنائيّة الأبعاد وثلاثيّة الأبعاد، وإنّنا ندرك صورة الفيلم، فيما يتصل بمعاني السطح والعمق في آن واحد؛ فإن صَوّرنا، على سبيل المثال من فوق، قطاراً يقترب منّا، سوف ندركُ في الصّورة التي حصلنا عليها، حركة باتجاهنا (وهميّة) وحركة نحو الأسفل (واقعيّة) في آن واحد.

4 تقطيع السطح إلى عدّة مناطق متساوية أو غير متساوية يحتلّ كلٌّ منها صورة جزئيّة (المترجم)

إنّ الذي يعنينا هنا هو، إذن، أن نشير إلى أنّنا نتصرّفُ إزاء صورة الفيلم كما نتصرّف أمام التمثّل الواقعيّ جدّاً لفضاء خياليّ يبدو لنا أننا ندركه. نقول على نحو أدق: بما أنّ الصّورة محدّدة في امتدادها بالإطار، فإنّه يبدو لنا أنّنا ندرك جزءاً فحسب من هذا الفضاء. هذا الجزء من الفضاء الخياليّ إنّما هو المتضمَّن داخل الإطار الذي سوف نسمّيه «المجال».



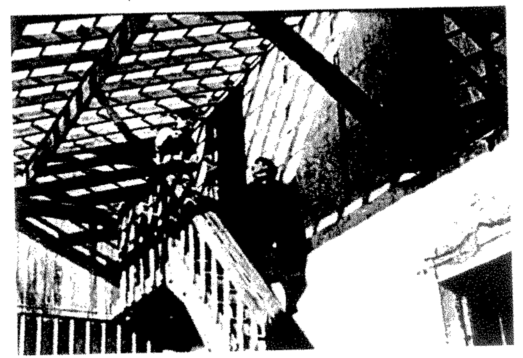


في الأعلى صورة من فيلم **الرجل صاحب الكاميرا** لدزيغا فرتوف (1929). وفي الأسفل صوره أخرى من الفيلم نفسه تمكّن من رؤية جزء من لفافة صور حيث يظهر أوّل فوتوغرام.

ثلاثة أطر مركّبة بإفراط



نسفراتو، لف.و. مورنو (1922)



موريال، لآلان ريسني (1963)



رهاب، لألفراد هيتشكوك (1961)

سوف نعاين في هذا المثال الأخير مضاعفة الإطار بأطر أخرى داخل المونتاج

إنّ كلمة مجال شأنها شأن عدد غير قليل من عناصر المعجم السينمائيّ، ذات استعمال مألوف جدّاً، دون أن تكون دلالتها مثبّتة دومًا بدقة كبيرة. فكثيراً ما يحدث تصوير الفيلم، على نحو خاصّ، بأن تُحمل كلمتا «إطار» و«مجال» على أنهما، تقريباً، متعادلتان، دون أن يكون ذلك، مزعجاً جدّاً. بالمقابل، وفيما تبقّى من هذا الكتاب، فنحن لا نهتمّ بصناعة الأفلام بقدر اهتمامنا بتحليل شروط رؤيتها، ومن الضروري أن نتحاشى أيّ خلط بين الكلمتين.

إنّ انطباع التماثل، إذن، مع الفضاء الواقعي الذي تُنتجهُ صورة الفيلم، على قدر من القوّة بحيث يفلح بيسر في أن يُنسي المرء ليس سطح الصّورة فحسب، بل على سبيل المثال، إن تعلّق الأمر بفيلم أبيض وأسود، غياب الألوان أو غياب الصّوت إن كان الفيلم صامتاً، وأن يُنسي أيضاً ليس الإطار الذي يظلّ دوماً حاضراً في إدراكنا على نحو واعٍ تقريباً، إنّما حقيقة أنّ الصورة تنعدم خارج الإطار. كذلك هو المجال، عادة ما يُنظر إليه وكأنّه متضمَّن في فضاء أرحب والذي هو، بالتّأكيد، الجزء الوحيد الذي منه يُرى، لكن ذلك لا يُعدم وجود آخرين يحيطون به من كلّ جانب. هذه الفكرة إنّما هي التي تترجمها بتطرّف المقولة الشّهيرة لأندري بازان André Bazin (أخذًا عن ليون باتيستا ألبرتي Leon Battista Alberti المنظّر الكبير للحداثة) التي تصف الإطار «بنافذة مفتوحة على العالم». وإذا كان الإطارُ كالنافذة يتيح رؤية مقطع من العالم (خيالي) فلِمَ توجَّب على العالم أن يتوقّف عند جنبات الإطار؟

يتعيّن نقد الكثير من هذا التصوّر الذي يولي مكانة كبيرة للوهم. بيد أنّ لهذا التصوّر، الفضل في الإشارة بإسهاب إلى الفكرة التي تحضر دوماً عندما نرى فيلماً، والتي تتعلّق بوجود هذا الحيز اللامرئي لكنه امتداد للمرئيّ، الذي يُسمّى خارج المجال. فخارج – المجال، إذن، مرتبط جوهريّاً بالمجال بما أنّه لا يوجدُ إلاّ بالنّظر إلى هذا الأخير. ويمكن أن يُعرّف على أنّه: جملة العناصر (شخصيّات، تزويقات ونحو ذلك) التي إن لم تكن متضمّنة في المجال، فهي مع ذلك مُلحقة به خياليّاً بطريقة ما بالنّسبة إلى المشاهد.

لقد علمت السينما باكراً جداً كيف تتقن عدداً كبيراً من وسائل التّواصل تلك بين المجال وخارج المجال، أو على نحو أدقّ، وسائل تشكيل خارج المجال من داخل المجال. ودون أن ندّعي تقديم تعداد شامل، نشير إلى الضّروب الثّلاثة الأساسيّة:

- بداية، الدّخول المتعدّد في المجال والخروج المتعدّد من المجال الذي

يحدث في أغلب الأحيان من الحافات الجانبيَة للإطار، والذي يمكن أن يحدث من فوق ومن تحت، وحتّى من «أمام» المجال ومن خلفه. هذا ما يبيّن، إلى ذلك، أنّ خارج - المجال ليس مقتصراً على جنبات المجال، بل يستطيع أن يتركز محورياً، في العمق بالنّسبة إليه ثمّ، شتّى الاستدعاءات المباشرة لخارج - المجال، من قبل عنصر من المجال والذي عادة ما يكون شخصيّة ما. والأداة المستعملة عادة هي «النّظر خارج - المجال». بيد أنّه بالإمكان تضمينُ هاهنا جميع الوسائل التي تملكها شَخصيّة من المجال للتّخاطب مع شخصيّة خارج - المجال لا سيّما بالكلمة أو بالإيماءة.

- أخيراً، يمكن أن يُعرَف خارج - المجال بشخصيّات (أو عناصر أخرى للمجال) جزء منها يقع خارج - الإطار. كي نأخذ حالة دارجة جدّاً نقول إنّ كلّ تأطير مقرّب لشخصيّة ما، يلزم، على نحو يكاد يكون آليّا، وجود خارج - المجال يتضمّن الجزء غير المُبصر من الشخصيّة.

وهكذا، مع أنّ هناك فرقاً هائلاً بين المجال وخارج - المجال (المجال مرئيّ، وخارج المجال ليس كذلك)، بإمكاننا، إن صحّ القول، أن نعتبر المجال وخارج - المجال ينتميان، من حيث المبدأ، إلى فضاء خياليّ مشترك متجانس تماماً نطلق عليه اسم فضاء الفيلم أو مشهد الفيلم.

قد يبدو غريباً بعض الشّيء أن ننعت بالخياليّ المجال وخارج - المجال على حدّ سواء، على الرّغم من السمة الأكثر واقعيّة للأوّل، والذي نراه باستمرار رأي العين، ناهيك عن أنّ بعض المؤلّفين، (نوال بورش Noël Burch، على سبيل المثال الذي تدبّر في الأمر بالتّفصيل)، يخصّون خارج - المجال بكلمة الخياليّ، بل حتّى خارج - المجال فقط الذي لم يُرَ يوماً حتى الآن، وينعتون تحديداً بالعيني، الفضاء الذي هو خارج - المجال بعد أن يكون قد تمّت رؤيته. وإن كنّا لا نتّبع هؤلاء المؤلّفين، فللتّشديد، عن إرادة منا، على، أوّلاً السّمة الخياليّة للمجال (الذي هو حقّاً مرئيّ و«عيني» إن صحّ قولنا، لكنه غير ملموس إطلاقاً)، وثانياً على التّجانس والعكسية réversibilité بين المجال وخارج - المجال وكلاهما مهم جداً لتعريف فضاء الفيلم.

لهذه الأهمّية المتساوية، فضلاً على ذلك، سبب آخر. على معنى أنّ مشهد الفيلم لا يُعرّف فقط بالسّمات المرئيّة. إذ يلعبُ الصّوت فيه بادئ الأمر، دوراً كبيراً. والحال أنّ بين صوت مُرسَل «داخل المجال» وصوت مرسَل «خارج - المجال» لا يتسنّى للأذن أن تتبيّن الفارق بينهما هذا التّجانس الصوتيّ أحد

أكبر عوامل توحيد فضاء الفيلم برمّته. من جهة أخرى فإنّ التوارد الزمنيّ للحكاية المرويّة، وللرّواية يُلزم الأخذ بعين الاعتبار العبور المستمرَ من المجال إلى خارج - المجال، وكذلك تواصلهما بلا وساطة. وسوف نمحّص هذه النقاط بخصوص الصوت والمونتاج ومفهوم الحكائيّة Diégèse.

ينبغي بالتّأكيد تحديد معطى ظل ضمنياً حتى الآن: فجميعُ هذه الاعتبارات عن فضاء الفيلم (وتعريفُ المجال وخارج - المجال المتّصل به) لا معنى لها إلاّ بقدر ما يكون لنا شأن مع ما يُسمّى سينما «سرديّة وتمثيليّة»، أي مع أفلام، بطريقة أو بأخرى، تروي حكاية فتُحلّها في كون خيالي ما، يُصبح ملموساً لمّا تمثّله.

إنّ حدود السرديّة، في واقع الأمر، كحدود التمثّلية هي في الغالب عسيرة على الرّسم. فكما أنّ رسماً ساخراً أو لوحة تكعيبيّة يستطيعان تمثّل (أو على الأقلّ الإشارة إلى) فضاء ثلاثيّ الأبعاد، ثمّة أفلام، التمثّل فيها، كي يكون مجسّما أكثر أو مجرّداً أكثر، لا يقلّ عنها حضوراً وفعالية. إنّها حالة كثير من الرّسوم المتحرّكة، وحتّى بعض الأفلام «التجريدية».

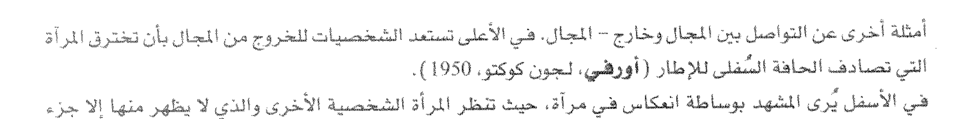
منذ بداية السينما، تشكّل الأفلام التي يُقال عنها «تمثيلية» الأغلبيّة السّاحقة للإنتاج العالمي (بما فيها «الأفلام الوثائقيّة»)،على الرغم من أنّ هذا الصّنف انتُقد بشدّة باكراً جدّاً. فقد عيِب، على فكرة «النافذة المفتوحة على العالم» والصياغات المماثلة، من بين ما عيِبَ عليه، تسويق افتراضات مثالية متخذةً من العالم الخياليّ للفيلم، واقعاً. سوف نعود لاحقاً إلى الجوانب النفسيّة لهذه الخديعة التي يمكننا في واقع الأمر اعتبارها تقريباً، مشكّلة للتصوّر المهيمن حالياً على السينما.

نشير منذ الآن إلى أنّ هذه الانتقادات قادت إلى اقتراح مقاربة أخرى لمفهوم خارج - المجال. هكذا يقترحُ، باسكال بونيتزر Pascal Bonitzer، الذي أثار مرّات هذه المسألة، فكرة: خارج - المجال «غير كلاسيكيّ» متنافر مع المجال، يمكن أن يعرّف على أنّه فضاء الإخراج (في المعنى العام للكلمة).

وبعيداً عن التّعبير الجدلي والقيميّ الذي اتسمت به وجهة نظر كتلك فإنّها ذات أهمية حيث تشدد بقوة على الخديعة، التي يشكّلها تمثّل الفيلم موارية بقدر كاف من النظاميّة، كلّ أثر لإنتاجه المختص به. على أنّ هذه الخديعة - التي يتعيّن حقّاً تفكيكُ آلياتها - تشتغل عند إدراك المجال فضاءً ثلاثيّ الأبعاد بقدر ما تشتغل في تجلّي خارج - المجال على الرغم من أنّه غير مرئي.

تبيّن هذه الفوتوغرامات المستخرجة من لقطات متعاقبة لفيلم **الصينية** لجون لوك غودار (1967) بعض وسائل اتّصال بين المجال وخارج - المجال: دخول شخصيّة (صورة1)، نظرات خارج - المجال (في جميع الفوتوغرامات الأخرى)، مناداة مباشِرة أكثر أيضاً ببنان شخصيّة (صورة 10). أخيراً يمنح كبر اللقطات، الذي يتنوّع من لقطة كبيرة إلى لقطة أمريكية، متسلسلة من الأمثلة لتعريفات لخارج - المجال بواسطة التأطير» الجزئي» لشخصيّة ما.





أمثلة أخرى عن التواصل بين المجال وخارج - المجال. في الأعلى تستعد الشخصيات للخروج من المجال بأن تخترق المرآة التي تصادف الحافة السُفلى للإطار (**أورفي**، لجون كوكتو، 1950).

في الأسفل يُرى المشهد بوساطة انعكاس في مرآة، حيث تنظر المرأة الشخصية الأخرى والذي لا يظهر منها إلا جزء واحد من الخلف في الزجاج، (**المواطن كاين**، لأرسون ويلز، 1940).

يبدو لنا إذن، من الأفضل أن نُبقي لمصطلح خارج - المجال المعنى الضيّق الذي عُرّف سابقاً. أمّا ما كان من أمر فضاء إنتاج الفيلم، أين ينبسطُ وأين يشتغلُ الجهاز التقنيّ برمّته وعمل الإخراج برمّته، واستعارةً، عمل الكتابة برمّته، فالأنسب أن يعرّف على أنّه خارج - الإطار: وبالمقابل يمنح هذا المصطلح الذي سيّئته أنّه قليل التداول، الفائدة بأن يُحيل مباشرة إلى الإطار، أي من الوهلة الأولى، إلى مصادرة دوريّة لإنتاج الفيلم وليس إلى المجال الذي استولى عليه بالكامل الوهمُ من قبل.

في تاريخ نظريّة السينما، ليس مفهوم خارج الإطار من غير سلف. إذ نعثر بالخصوص عند س. م إيزنشتاين S. M. Eisenstein على دراسات عديدة عن مسألة التّأطير وطبيعة الإطار، قادته إلى أن ينحاز إلى سينما للإطار فيها قيمة فصم بين عالمين متنافرين جذريّاً. ومع أنّه لا يستعمل صراحة مصطلح خارج الإطار في المعنى الذي نقترحه، فإنّ قراءاته تقترب كثيراً من كثرة قراءاتنا.

2. تقنيات العمق.

لا يتصل ارتسام العمق في المطلق بالسينما دون غيرها، فهي بعيدة عن أن تكون قد ابتكرت كل شيء في هذا الميدان. ومع ذلك، فإنّ مجموعة combinaison المسالك المعتمدة، في السّينما لإنتاج هذا العمق الظّاهر، فريدة من نوعها، وتشهدُ شهادة بيّنة على دخول السّينما تاريخ وسائل التمثّل دخولاً مميّزاً. وعلاوة على إعادة إنتاج الحركة الذي يُعين بسخاء على إدراك العمق - والذي سوف نعود إليه بخصوص «ارتسام الواقع» -. ثمّة متسلسلتان من التقنيات مستعملتان بالأساس:

2. 1. المنظور.

معلوم أنّ مفهوم المنظور Perspective كان قد ظهر باكراً جدّاً بصدد التمثّل في الرّسم. بيد أنّه من المفيد أن نشير إلى أنّ الكلمة ذاتها لم تظهر في معناها الحالي إلاّ في عصر النّهضة (اللغة الفرنسيّة أخذتها عن الإيطاليّة Prospettiva التي «ابتكرها» رسّامو النّهضة الإيطاليّة المنظّرون). هكذا فإنّ تعريف المنظور الذي يمكن العثور عليه في القواميس، هو في واقع الأمر غير منفصلٍ عن تاريخ التّفكير في المنظور، وبالخصوص عن الانقلاب النظريّ الكبير بخصوص هذه النّقطة، الذي سادَ عصر النّهضة الأوروبيّة.

وبوسعنا تعريف المنظور، إيجازاً، على أنّه «فنّ تمثيل الأشياء على سطح مستوٍ على نحو يكون فيه هذا التّمثيل شبيهاً بالإدراك البصريّ الذي يمكن أن نتهيّأ عليه لهذه الأشياء ذاتها». هذا التّعريف على بساطة ملفوظه، لا يخلو من صعوبات. فهو يفترض من بين ما يفترضه أنّنا نعلم كيف نعرّف تمثّلاً شبيهاً لإدراك مباشر.

معلوم هنا أنّ مفهوم المماثلة المجازيّة مطّاط للغاية، وحدود التشابه اصطلاحيّة في عمومها. وكما لاحظ ذلك، من بين من لاحظ (ضمن منظورات شديدة الاختلاف) أرنست غومبريش Ernst Gombrich و رودولف أرنهايم Rudolf Arnheim، تقف الفنون التمثيليّة على وهم جزئيّ يتيح قبول الاختلاف بين رؤية الواقع وتمثّله — كحقيقة أنّ المنظور لا يحيط علماً بثنائيّة العينين، على سبيل المثال. لذلك نعتبر هذا التّعريف مقبولاً بداهة من غير سعي إلى تدقيقه. ومع ذلك يجب أن نتبيّن جيّداً أنّه إذا بدا لنا ذاك التّعريفُ مسلّماً به و«طبيعيّاً»، فلكوننا متعوّدين بكثرة على شكل معيّن من الرّسم التمثيليّ. وبالفعل فقد شهد تاريخ الرّسم أنظمة منظوريّة وتمثيليّة كثيرة، الكثير منها، ناء عنّا في الزّمن أو في الفضاء، يبدو لنا غريباً شيئًا ما. وفي واقع الأمر فإنّ النّظام الوحيد الّذي تعوّدنا على اعتباره بديهيّاً لكونه يهيمن على كامل التّاريخ الحديث للرّسم، هو الذي شيّد في مطلع القرن الخامس عشر تحت اسم Perspectiva artificialis منظور اصطناعيّ أو منظور أحاديّ العين.

ليس هذا النّظام المنظوريّ المهيمن اليوم غاية الهيمنة إلاّ أحد الأنظمة التي درسها واقترحها رسّامو ومنظّرو عصر النّهضة. وإذا ما استقرّ الاختيارُ في الأخير عليه على نحو إجماعيّ، فبسبب نوعين من الاعتبارات:

- بدءاً سمته «الآليّة» (artificialis الصناعية) وبدقة أكثر، حقيقة أنّه يُفضي إلى بناءات هندسيّة بسيطة يستطاع أن تُجسّد بوساطة أجهزة شتّى (كمثل تلك التي اقترحها ألبرخت دورر Albrecht Dürer).

- ثمّ حقيقة أنّه ينسخ، بوساطة البناء، رؤية العين البشريّة (ومنه اسم أحاديّ العين الذي له) محاولاً أن يُثبّت على اللّوحة صورة حُصلَ عليها بوساطة القوانين الهندسيّة للصّورة الشبكيّة نفسها (بغضّ النّظر عن انحناء الشبكيّة التي، في النهاية لسنا لها مدركين بالمرّة).

- ومن هنا تأتي إحدى السمات الأساسيّة للنّظام، وهي إنشاء زاوية نظر: ذاك هو بالفعل المصطلح التقنيّ الذي نعني به النّقطة التي، بوساطة البناء ذاته، تطابق في اللوحة عين الرّسام.

لئن كنّا نلحّ على هذا النهج والمعارضة النظريّة التي صاحبت نشأته، فبالتّأكيد لأنّ المنظور الفيلمي، ليس شيئاً آخر خلا استعادة ذاك التّقليد التمثيليّ استعادةً دقيقةً. ذلك أنّ تاريخ المنظور الفيلمي يختلطُ عمليّاً مع ذاك الذي تمتلكه معدّات التقاط الصّور التي ابتُكرت تباعاً.

لن ندخل في تفصيل هذه الابتكارات، بيد أنّه من المهمّ أن نذكّر أنّ الكاميرا السينمائيّة هي في واقع الأمر: سليل بعيد على نحوٍ ما لعُدّة شديدة البساطة هي الغرفة المعتّمة (أو Camera obscura) التي كانت تتيح، الحصول دونما اللجوء إلى «المنظار» optique، على صورة تخضع لقوانين المنظور أحاديّ العين.

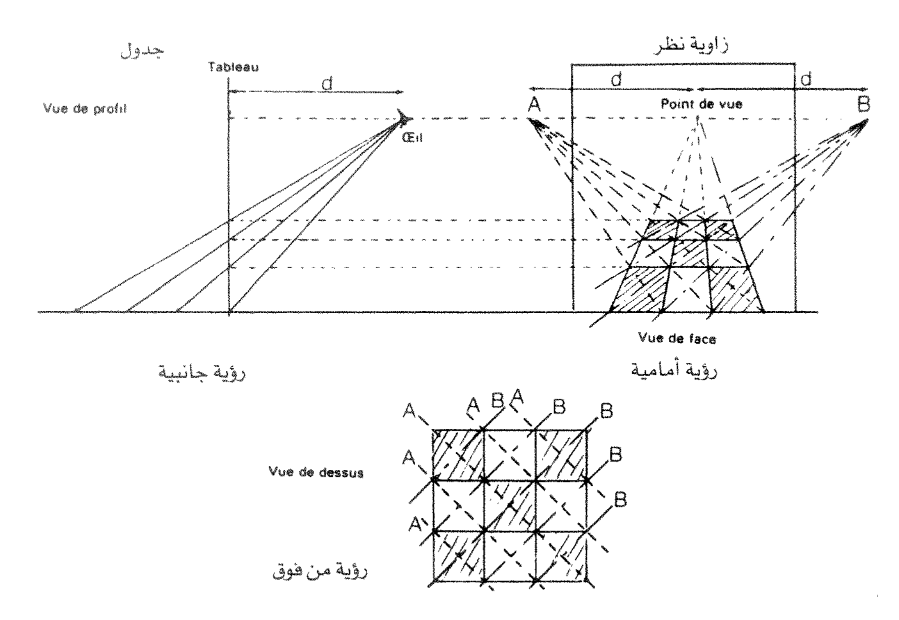
وبالفعل فمن وجهة النّظر التي تشغل بالنا الآن، ليست الغرفةُ المعتّمة وكذلك آلةُ التّصوير والكاميرا الحديثتان إلاّ «غرفةً معتّمةً Camera obscura» صغيرة حيث جُهّزت الفتحة التي تتلقّى الأشعّة الضوئيّة بآلة منظاريّة معقّدة تقريباً.

إنّ المهمّ، إضافة إلى ذلك، ليست علامة هذا الانتساب الذي تدين به السينما إلى الرّسم بقدر ما هو تقييم تبِعات هذا الانتساب. على هذا النحو، أليس مثيراً للحفيظة أن تكون عُدّة التّمثيل السينمائيّ مقرونة تاريخيّا بواسطة استعمال المنظور أحاديّ العين، بظهور الإنسيّة.

نقول على نحو أكثر دقّة، إن كان بيّناً أن قِدَمَ هذا الشّكل المنظوريّ والتّقليد الراسخ الذي منحته إيّانا قرون من الرّسم، يسهمان كثيراً في الاشتغال الجيّد لوهم الصورة ثلاثيّة الأبعاد الذي يُنتجه الفيلم، فليس أقلّ أهمّية أن نلاحظ أنّ هذا المنظور يُدرج في الصّورة، مع «زاوية النّظر»، علامة على أنّ الصّورة منظّمة بعين موضوعة أمامها، ولأجلها. ذاك أمر يعادل رمزيّاً فيما يعادله القول بأنّ التمثيل الفيلميّ يفترض ذاتاً تنظر إليه، لعينها نُذرت منزلة مفضّلة.

يُظهر هذا الرّسم البيانيّ كيف نرسم، بمنظور صناعي Perspectiva artificialis **رقعةَ شطرنج ذات خانات ثلاث على ثلاث وُضعت مستويةً أرضاً. نلاحظ أنّ كلّ مجموعة من المستقيمات المتوازية داخل الشّيء الذي يتعيّن رسمه مُتمثّلة في اللّوحة بمجموعة مستقيمات متوازية ومتلاقية في نقطة استهراب**[5] **Point de fuite. نقطة الاستهراب التي تتناسبُ مع المستقيمات المتعامدة لتصميم اللّوحة تُسمّى نقطة استهراب رئيسة أو زاوية نظر. ومثلما هو بيّن على الرّسم البيانيّ، فإنّ موقعها يتباين وارتفاع العين (هي على الارتفاع نفسه) والاستهراب المنظوري بيّن أكثر بقدر ما العين أسفل أكثر.**

5 نقطة الاستهراب: تعني النقطة التي تبدو فيها الخطوط المتوازية متلاقية وكأنها هاربة.



النّقطتان A و B (نقطتا الاستهراب المناسبتان للمستقيمين بدرجة 45° بالنّسبة إلى تصميم اللّوحة) تسمّيان نقطتا المسافة: مسافتهما من زاوية النّظر مساوية لمسافة العين من اللّوحة.

2 .2. عمق المجال

لنتفحص الآن ثابتة أخرى للتمثّل، تلعب أيضاً دوراً كبيراً في وهم العمق، ألا هي صفاء الصّورة. المسألة، في الرّسم، بسيطة نسبيّاً: فحتّى إذا كان الرسّام تقريباً مطالباً باحترام قانون منظوري ما، فإنّه يستخدم بحرّية درجات شتّى لصفاء الصّورة. و«للضبابيّ» على وجه التحديد، خاصة في الرّسم، قيمة تعبيريّة بالمستطاع استعمالها أنّى نريد. أمّا في السّينما فالأمر يجري على خلاف ذلك تماماً، إذ يفرض صنع الكاميرا، بالفعل، ترابطاً معيناً بين شتّى الثوابت (كمّية الضّوء التي تلج العدسة، المسافة البُؤريّة Focale، على سبيل الذّكر)[6]، والصفاء الكبير للصورة على وجه التّقريب.

يتعيّن، في واقع الأمر، تلطيف هذه الملاحظات على وجهين:

- في البداية لأن رسّامي النّهضة حاولوا تشفير الصّلة بين صفاء الصّورة

6 - المسافة البُؤريّة ثابتة لا تتبع إلاّ مونتاج العدسة. وكمّية الضّوء التي تدخلُ منها تتبع انفتاح السجف وكمّية الضّوء التي يرسلها الجسم.

ودنوّ الشّيء الممثّل. انظر، بخاصة مفهوم «المنظور الجوّي» عند ليونار دي فينشي Léonard de Vinci الذي يسوق إلى مقاربة الأشياء البعيدة كأنّما هي غائمة قليلاً.

- ثمّ لكون أفلام كثيرة تَستخدِم، على نحو معاكس، ما يُسمَى أحياناً بـ «ضباب فنّي»، وهو فقدان إراديّ لضبط الصورة في كامل الإطار أو في جزء منه، لغايات تعبيريّة.

خارج هذه الحالات الخاصّة، تكون الصّورة الفيلميّة صافية في جزء كامل من المجال. وَيُحدّد ما يُسمّى بعمق المجال لأجل تمييز امتداد منطقة الصّفاء هذه. يتعلّق الأمر هنا بمعطى تقنيّ للصّورة - معطى بالإمكان تحويره بتغيير بُؤرة العدسة (يكون عمق المجال P. D. C أكبر لمّا تكون البؤرة أقصر) أو فتحة السجف Diaphragme (يكون عمق المجال P. D. C أكبر عندما يكون السجف أقلّ انفتاحاً) والذي يُعرّف على أنّه عمق منطقة الصّفاء.

يأتي هذا المفهوم وهذا التّعريف من حقيقة متوقّفة على صنع العدسات، عاشها كلّ مصوّر هاوٍ: فمقابل «تعديل» معلوم، أي لوضعيّة معلومة لطوق Bague مسافات العدسة، سوف نحصلُ على صورة صافية جداً لأجسام موضوعة على مسافة معيّنة من العدسة (المسافة التي نقرأها على الطوق) وتكون الصّورة أقلّ صفاءً إزاء أجسام موضوعة أبعد بقليل أو أقرب بقليل، وكلّما أبعدنا الجسم أكثر نحو «المتناهي»، أو على النّقيض كلّما قرّبناه أكثر من العدسة، فقدت الصّورة صفاءها أكثر. إنّ ما نعرّفه على أنّه عمق المجال، إنّما هو المسافة مُقاسة حسب محور العدسة بين النّقطة الأقرب والنّقطة الأبعد اللّتين توفّران صورة صافية (لضبط معلوم). لنلاحظ أنّ هذا الأمر يفترض تعريفاً اصطلاحيّاً للصّفاء. فبالنّسبة إلى مقاس 35 مليمتراً، نعتبر صافياً، صورة نقطة (ذات بُعد متناهي الصّغر) جسماً صافياً عندما يكون قطر تلك الصّورة أقلّ من $\frac{1}{30}$ مليمتراً.

الأمر الهامّ هنا بطبيعة الحال هو الدّور الجماليّ والتعبيريّ الذي يؤديه هذا المعطى التقنيّ. ذلك أنّ عمق المجال الذي أتينا على تعريفه تواً، هو فعلاً ليس العمق في المجال. فهذا العمق الذي هو الظّاهرة التي نسعى إلى الإحاطة بها في هذا الفصل محصّلة لثوابت شتّى للصّورة الفيلميّة، من جملتها استعمال عمق المجال.

إنّ عمق المجال P.D.C وسيلة هامّة وسيطة لتأسيس خديعة العمق: إن يكن كبيراً ويكنْ

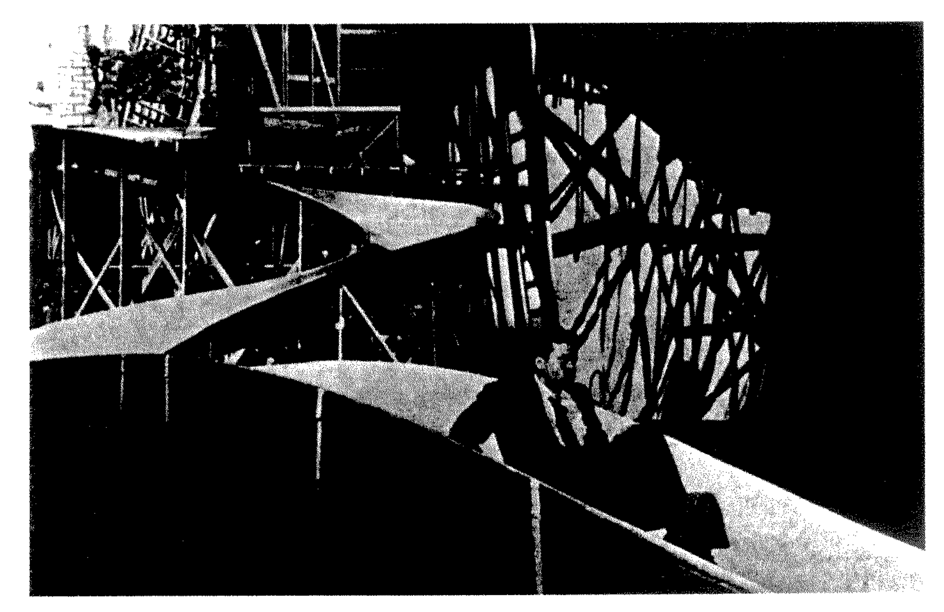
تنضيد الأجسام على المحور، وكلّ شيء مرئيّاً وصافياً، فسوف يُعزّز إدراك الأثر المنظوريّ. وإن يكن مختزلاً فسوف تظهر حدوده نفسها «عمق» الصّورة (تصبح شخصيّة ما صافية باقترابها منّا»، ونحو ذلك).

غالباً ما يُستخدَم عمق المجال، فضلاً عن وظيفة التركيز الأساسيّة هذه، لخصاله التعبيريّة. في فيلم المواطن كاين Citizen Kane لأورسن ويلز Orson Welles (1940) ينتج استعمال بؤر قصيرة وبؤر قصيرة جداً استعمالاً نظامياً، وفضاءً «عميقاً» جداً، كأنّه مقعّر، حيث يعرض نفسه للإدراك في صور منظّمة بشدّة. في المقابل، تُستخدم بوفرة في أفلام رعاة البقر لسرجيو ليوني Sergio Leone، بؤر طويلة جداً «تسطّح» المنظور وتُؤْثر شخصيّة واحدة أو جسماً واحداً، تُبرزه ضبابيّة القاع حيث تمّ تصويره.

إذا كان عمق المجال إذن في حدّ ذاته عاملاً مُستديماً للصّورة الفيلميّة، فقد تنوع استخدامه تنوعاً هائلاً خلال تاريخ الأفلام. إذ كانت سينما النّشأة وأفلام الأخوة لوميير على سبيل المثال، تنعم بعمق للمجال كبير جدّاً، هو محصّلة تقنيّة للإضاءة التي كانت تتصف بها العدسات القديمة الأولى ولاختيار لذوات من الخارج، مُضاءة جدّاً. من وجهة نظر جمالية، هذا الصفاء الذي يكاد يكون أحاديّ الشكل للصّورة، أيّا كانت المسافة من الشيء، ليست غير ذات أهميّة، يُسهم في تقريب هذه الأفلام الأولى من أسلافهم الرسّامين (انظر مزحة جون لوك غودار Jean - Luc Godard الشّهيرة، التي تنعت لوميير Lumière بالرسّام).

لكن التطوّر اللاّحق للسّينما عَقّدَ المسائل. فطيلة كامل حقبة نهاية الفيلم الصّامت وبداية الفيلم النّاطق، «انتفى» عمق المجال في السينما. وترجع الأسباب، المعقّدة والمتعدّدة، إلى الثورات في الجهاز التقنيّ الناتجة عن التحوّلات في شروط مصداقيّة التمثّل الفيلميّ. هذه المصداقيّة، مثلما بيّنها جون - لوي كومولي Jean - Louis Comolli شهدت انتقالها إلى أشكال السرد والمعادل الموضوعي النفسي وإلى استمرارية المكان - الزمان للمشهد الكلاسيكي.





في الأعلى: **المواطن كاين**، لأورسون ويلز (1940)

في الأسفل: **امرأة شنغاي**، لأورسون ويلز (1948)



من قتل هاري؟، لألفريد هيتشكوك (1955)



كل شيء على ما يُرام، لجون لوك غودار وجون بيار جوران (1972)

كذلك فقد عُدّ الاستعمال المكثّف والجليّ في بعض أفلام الأربعينيات (بدءاً بالمواطن كاين Citizen Kane) لعمق كبير للمجال بمنزلة (إعادة) اكتشاف حقيقيّة. هذا الظهور الجديد (هو أيضاً مصحوب بتغيّرات تقنيّة) ذو أهمّية تاريخية باعتباره علامة على إعادة امتلاك، وسيلة تعبيريّة هامّة و«منسية» بعض الشّيء بواسطة السينما - بل أيضاً لكون هذه الأفلام واستعمالها الواعي جدّاً للتصوير في العمق هذه المرة أفضت إلى إنشاء خطاب نظريّ عن جماليّة النزعة الواقعيّة (بازان Bazin) التي سبق أن تحدّثنا عنها وسوف نعود إليها لاحقاً.

3. مفهوم اللّقطة.

لقد تناولنا الصورة الفيلميّة حتى الآن «كفضاء» (سطح الإطار، العمق المتخيّل للمجال) واعتبرناها تقريباً كلوحة أو كصورة شمسيّة، وفي كلّ الحالات كصورة فريدة ثابتة مستقلّة عن الزمن، لكنّها لا تظهر لمشاهد الفيلم كذلك.

- فهي غير فريدة: فالفوتوغرام على لفافة الصور مأخوذ دائماً وأبداً من وسط رسوم فوتوغرامات أخر لا تُحصى.

- وهي غير مستقلّة عن الزّمن: فكما تُدرك صورة الفيلم التي هي تسلسل سريع لفوتوغرامات تُعرض متتابعة، على الشّاشة، فإنّها تُعرَّف بمدّة معيّنة - مرتبطة بسرعة دوران لفافة الصّور في جهاز العرض - سرعة كانت قد غُيّرت منذ أمد بعيد[7].

- وأخيراً هي في حال حركة: حركات داخليّة للإطار تفضي إلى عقل الحركات في المجال (شخصيّات، مثلاً) - لكن أيضاً حركات الإطار بالنّسبة إلى المجال، أو، إذا اعتبرنا زمن الإنتاج، حركات الكاميرا.

نُميّز، كلاسيكياً، طائفتين كبيرتين من حركات الكاميرا: اللجافية Travelling **هي انتقال لساق الكاميرا يظلّ أثناءه محور تسجيل الصور موازيًا لاتّجاه بعينه. المداري** Panoramique **على العكس، هو دوران الكاميرا في مدارها أفقيًا أو عموديًا أو في اتّجاه آخر تماما، بينما تظلّ السّاق ثابتة. توجد بطبيعة الحال ضروب شتّى أمشاج لهاتين الحركتين: عندها نتحدّث عن «مداري**

7 - حالياً السّرعة المعيّرة، محدّدة بـ 24 صورة/ ثانية. معلوم أنّ الأمر لم يكن على هذا النحو دوماً. فالسينما الصّامتة كانت تتهيّأ على سرعة تتابع أضعف (16 إلى 18 im/ ثانية) وثباتها أدنى أيّما ثبات. ولقد «تأرجحت» هذه السّرعة، على وجه الخصوص كثيراً خلال الحقبة الطّويلة للعبور من الفيلم الصامت إلى النّاطق (العشرينيّات بالكامل تقريباً)، حقبة لم تتوقّف أثناءها عن التّسارع.

لجافي». وحديثاً، أُدرج استعمال التزوّم Zoom **أو العدسة** Objectif **ذات البؤريّة المتغيّرة. فلموضع ما للكاميرا تعطي عدسة ذات بؤريّة قصيرة مجالا واسعاً (وعميقاً)، والمرور المتواصل إلى بؤريّة أطول، إذ يُضيّق المجال، «يكبّره» مقارنة بالإطار، ويعطي الانطباع أنّنا نقتربُ من الجسم المُصوّر: من ثمّ جاء اسم «اللجافي المنظاري» الذي يمنح أحياناً التزوّمَ (نشير إلى أنّه في الوقت نفسه الذي يحدث فيه هذا التكبير، يحدث تقليص في عمق المجال).**







في هذه اللقطة من فيلم **قانون اللعبة**، لجون رينوار (1939)، تقترب الكاميرا أكثر فأكثر من الشخصيات، فننتقل تبعاً من لقطة إجمالية إلى لقطة «أمريكية» ثمّ إلى لقطة مقرّبة، وأخيراً إلى لقطة كبيرة.

اللقطة المتتابعة النهائية لفيلم **موريال Muriel** لآلان رينيه Alain Resnais 1963: تتبع الكاميرا الشخصيّة التي تستكشف كامل الشقة غير المأهولة.

ويكون مجموع هذه الثوابت بأسره: أبعاد، إطار، زاوية نظر، بل أيضاً حركة، مدّة، إيقاع، علاقة بصورة أخرى، مفهوم اللّقطة، الشّائع جدّاً. الأمر يتعلّق هنا أيضاً بكلمة تنتمي بلا منازع للمعجم التقني، وذات استعمال جارٍ جدّاً في ممارسة صنع الأفلام (وفي الرّؤية البسيطة).

في طور التّصوير يُستعمل على أنّه معادل تقريبيّ «للإطار» و«المجال» و«التّسجيل» فهو يعني إذن، في آن، وجهة نظر معيّنة عن الحدث (تأطير) ومدّة معيّنة.

في طور المونتاج (المونتاج)، يكون تعريف اللّقطة أدقّ؛ ويصبحُ عندئذ وحدة المونتاج الحقيقيّة والجزء الأدنى من لفافة الصور، التي إن جمّعت إلى أخرى، فسوف تؤلّف الفيلم.

إنّ هذا المعنى الثاني هو الذي يهيمن في واقع الأمر عموماً، على الأوّل. في معظم الأحيان تُعرَف اللّقطة ضمنيّاً (وبشكل يكاد يكون من تحصيل الحاصل) على أنّها: «كلّ جزء من فيلم موجود بين تغييريْن اثنين للقطة». وإن صحّ القول إنّما تعميماً، سوف يقع الحديث، عند التصوير، عن «لقطة» كي يُعنى بها كلّ جزء من لفافة الصّور تتتالى بشكل غير منقطع في الكاميرا، ما بين إشعال المحرّك وتوقيفه.

حينئذ فإن اللّقطة مثلما تظهر في الفيلم المركّب (المُمنتج) هي جزء من اللّقطة المنطبع عند التّسجيل على الكاميرا. وتتمثّل بالفعل إحدى العمليّات الهامّة للمونتاج (المونتاج)، عمليا، في إزالة اللّقطات المسجّلة من ناحية، من متسلسلة Sérieملحقات تقنيّة برمّتها (مطقطقة Claquette ونحو ذلك)، ومن ناحية أخرى من جميع العناصر المسجّلة لكن التي اتُّفِقَ على أنها غير مفيدة للتّجميع النّهائيّ.

إذا كان الأمر يتعلّق هنا بكلمة مستخدمة بوفرة ومريحة بوفرة في الإنتاج الفعليّ للأفلام، فمن المهمّ بالمقابل أن نؤكّد بالنّسبة إلى المقاربة النظريّة للفيلم، أنّ الأمر يتعلّقُ بمفهوم استعماله دقيق جداً بسبب أصله التجريبي تحديداً. في جماليّة السينما، يَعرف مصطلح اللّقطة استعمالاً، على الأقلّ في ثلاثة أصناف من السّياقات:

أ - **فيما يتصل بالتّكبير:** كلاسيكيّاً نعرّف «أحجاماً» مختلفة للّقطات، عموما بالنّسبة

إلى تأطيرات مختلفة ممكنة لشخصيّة ما. في أدناه القائمة المعتمدة عموماً: لقطة عامّة، لقطة إجماليّة، لقطة متوسّطة، لقطة أمريكيّة، لقطة مقرّبة، لقطة كبرى.

تشتملُ مسألة «حجم اللّقطة» هذه في واقع الأمر على إشكاليّتين مختلفتيْن:

– في البداية مسألة التّأطير التي لا تختلف جوهريّاً عن المعضلات الأخرى المرتبطة بالإطار والتي ترجع بشكل أعمّ إلى إنشاء وجهة نظر الكاميرا عن الحدث المُمثّل.

– من جهة أخرى، معضلة نظريّة – إيديولوجيّة أعمّ، بالتّحديد، لأنّ حجم اللقطة محدّد مقارنةً بالنّموذج البشريّ. هنا أيضاً نستطيع أن نقرأ كصدى لبحوث عصر النّهضة عن أبعاد الإنسان وقواعد تمثيله. وعلى نحو ملموس أكثر، فإنّ هذه الإحالة الضمنيّة «لحجم» اللّقطة إلى النموذج البشريّ، تشتغل، تقريباً دوماً، بمنزلة اختزال لكلّ مَجاز في مجاز شخصيّة ما: هذا أمر يبدو جليّاً وبخاصّة في حال اللّقطة الكبيرة، وهي المستعملة تقريباً دوماً (في الأقل في السينما الكلاسيكيّة) لإظهار وجوه، أي، لفسخ ما بإمكان وجهة النّظر «في لقطة كبيرة» أن تهيّأ عليه من أمر غير عاديّ ومبالغ فيه، بل حتّى مشوّش.

ب – فيما يتصل بالحراك: يتكوّن الأنموذج هنا من «لقطة ثابتة» (كاميرا ثابتة طيلة لقطة كاملة) ومن شتّى أصناف «تحرّكات الجهاز» بما في ذلك التزوّم: تلك معضلة ملازمة للّتي سلفت وتُسهم أيضاً في تأسيس وجهة نظر.

نذكر في هذا الصّدد التأويلات المقدّمة مراراً لتحرّكات الكاميرا، إذ يصبح المداري معادلاً للعين التي تدور في المدار، ويصبح اللجافي معادلاً لانتقالِ للنّظر. أمّا ما كان من أمر التزوّم الذي يعسرُ تأويله على معنى مجرّد موقع الذات المفترضة للنظر، فقد تمّ السّعي أحياناً لقراءته بمثابة «بُؤَر» لاهتمام شخصيّة ما. وليست لهذه التأويلات السليمة أحياناً (لاسيما في حالة ما يُسمّى «لقطة ذاتيّة» – «أي لقطة تراها عيْنا شخصيّة ما») أي صلاحية عامّة، فأقصى ما تقوم به هي أن تشهد على مَيْلِ كلّ تفكير في السينما إلى مماثلة الكاميرا بالعين. سوف نعودُ إلى ذاك في شأن مسألة التماهي.

ت – فيما يتصل بالمدة الزمنية: إنّ تعريف اللّقطة على أنّها «وحدة مونتاج»، يلزم عنه، بالفعل، أن تُعتبر، أيضاً لقطةً، بالقدر نفسه، مقاطع Fragments مُختصرة جدّاً، (من قبيل الثانية أو أدنى) وأجزاء طويلة جدّاً (عدّة دقائق). ومع أنّ المُدة الزمنية هي، وفق التّعريف التجريبي للّقطة، سمتها الأساسيّة، فمِنْ تنشأ المعضلات المعقدة التي يطرحها هذا المصطلح.

المعضلة المدروسة في أغلب الأوقات هي تلك المتّصلة بظهور تعبير «لقطة – متتالية» واستعماله الذي به نعني لقطة طويلة بما يكفي لاحتواء المعادل الحدثي لمتتالية Séquence (أي تتابع، وتوالي لأحداث متمايزة **عديدة**). كثير من المؤلفين وعلى نحو خاصّ جون متري Jean Metry وكريستيان ماتز Christian Metz، بيّنوا بوضوح أنّ «لقطة» ما تُعادل في واقع الأمر جملة مقاطع أقصر ويمكن تحديدها تقريباً بيسر (سوف نعود إلى هذا من أمر المونتاج في الفصل التّالي). كذلك هي اللقطة – المتتالية، إن كانت شكلياً لقطة (متخّمة ككلّ لقطة «بملصقتين» Collures) فإنّها تُعتبر في حالات كثيرة متعاوضة مع متتالية. هنا الكلّ يتبع بطبيعة الحال النّظرة التي نحملها على الفيلم. إذ وفقاً لرغبتنا في تقريب اللّقطات وتعدادها فقط، أو في تحليل مجرى الرواية، أو أيضاً في تفحّص المونتاج، سوف نتناولُ اللّقطة – المتتالية على نحو مختلف. لأجل جميع هذه الأسباب – لُبْس في معنى الكلمة ذاته، صعوبات نظريّة متعلّقة بكلّ تقطيع لفيلم إلى وحدات أصغر – يتعيّن أن تُستعمل كلمة «لقطة» بحذر، وتجنّبها كلّ مرّة يتسنّى ذلك. وإن تعذّر ذلك يتعيّن علينا أنّى نستعملها أن نعي ما تشتمل عليه وما تُخفيه.

4. السينما تمثّلاً صوتيّاً.

من بين السّمات التي عوّدتنا عليها السّينما في شكلها الحالي، فإنّ إعادة إنتاج الصّوت هي بلا شكّ إحدى تلك السمات التي تبدو أكثر «طبيعيّة»، وبلا شكّ لهذا السّبب، إحدى تلك السمات التي لم تسأل النظريّة والجماليّة نسبيّاً عنها إلاّ قليلاً. وما من أحد إلا ويعلم، مع ذلك، أنّ الصّوت ليس معطى «طبيعيّاً» للتمثّل السينمائي، وأنّ دور ما يُسمّى «الشريط الصوتي» وتصوّره، كانا قد تغيّرا ولا يزالان يتغيّران على نحو هائل حسب الأفلام.

محدّدان أساسيّان، إلى ذلك، متداخلان تداخلاً كبيراً، ينظمان هذه التغيّرات.

4. 1. العوامل الاقتصاديّة - التقنيّة وتاريخها.

معلوم أنّ السّينما وُجدت في البداية من غير أن يكون الشّريط – الصورة مصحوباً بصوت مسجّل. فالصّوت الوحيد المصاحب لعرض الفيلم كان في أغلب الأحيان موسيقى يؤدّيها عازف بيانو أو عازف كمنجة منفرد، وتؤدّيها أحياناً جوقة صغيرة[8].

8 – نشير إلى أنّه في أحيان كثيرة، كان تسجيلُ الأفلام «الصامتة» أيضاً مصحوبا «بجوقة موسيقية يؤدّيها غالبا عازف كمنجة على رُكْنٍ مُعَدٌ للإيحاء بالجوّ الذي رغب فيه المخرج.

يُفسِّرُ ظهور عارضة الأفلام سنة 1895 بوصفها عُدّة تفتقر إلى صوت آني، ولكن أيضاً حقيقة أنّه توجّب انتظار أوّل فيلم صوتي أكثر من ثلاثين سنة (والحال أنه منذ سنتي 1911 - 1912 بُدّدت الصّعوبات التقنيّة في معظمها) في جزء كبير منه بالإحالة إلى قوانين السّوق؛ فإذا كان الأخوان لوميير Lumière يسوّقان بسرعة كافية ابتكارهما، فبالتّأكيد في جزء منه كي يسبقا توماس أدسون Thomas Edison مبتكر المحراك Kinétoscope، الذي لم يكن يرغب في استثماره من غير أن يكون قد بدّد مشكلة الصّوت. كذلك كان الأمر بداية من سنة 1912، فالتّأخير في استثمار التقنية الصوتيّة استغلالا تجاريا إنّما يعودُ في جزء كبير منه إلى الكساد المعروف جيّداً لنظام له كامل المصلحة في استعمال أطول وقت ممكن للتقنيات والمعدّات الموجودة دونما استثمارات جديدة.

أوليس ظهور أوّل الأفلام الصوتيّة ذاته لا يُفسّر من غير محدّدات اقتصاديّة (لاسيّما ضرورة أن يكون ثمّة سبب «لصحوة» تجاريّة للسينما في وقت كانت الأزمة الكبرى لما قبل الحرب على شفا أن تبعد الجمهور عنها).

تاريخ ظهور السينما الصوتيّة معلوم بقدر كاف (حتّى إنّه كان موضوعاً لأفلام عديدة منها فيلم لنُغنّي تحت المطر Chantons sous la pluie الذائع الصيت لستانلي دونان Stanley Donen وجان كيلي Gene Kelly، 1952). فبين عشيّة وضحاها أضحى الصّوت عنصرًا لا غنًى عنه للتمثّل الفيلمي. بطبيعة الحال لم يتوقّف تطوّر التقنيات عند هذه «القفزة» التي كانت ظهور الصّوت. فبوسعنا القول على نحو مبسّط: إنّ التقنية، منذ نشأتها، تقدّمت في اتّجاهين كبيرين. بداية في اتجاه التّخفيف من سلسلة تسجيل الصّوت، ذلك أنّ الأجهزة الأولى كانت تتطلّب عُدّة ثقيلة جدّاً تُحمل على «شاحنة صوتيّة» صُمّمت للغرض نفسه (لأجل التّسجيل في الخارج). ابتكار الشريط المغناطيسي كان من وجهة النّظر هذه أكثر المراحل تمييزاً. ومن جهة أخرى ظهور تقنيات التّزامُن البَعْدي والمزج وإحكامها، أي، إجمالاً، إمكان استبدال بالصّوت المسجّل مباشرة زمن التّسجيل صوتاً آخر اعتُبِر «أحسن تناسبًا» وإضافة إلى هذا الصّوت مصادر صوتيّة أخرى (ضجيج إضافي، موسيقى...). وتوجد حاليّاً تشكيلة بأكملها من التّقنيات الصوتيّة تمتدّ من الأثقل (شريط صوت متزامنٌ بَعْدُ مُردَفٌ بضجيج، وموسيقى ومؤثّرات خاصّة، ونحو ذلك) وصولا إلى الأخفّ (صوت مُتَزامن مُسجّل أثناء زمن التّسجيل نفسه - وهو ما يُسمّى أحيانًا «صوت مباشر» - وهي تقنية شهدت عودة لحظوتها بفضل ابتكار معدّات محمولة وكاميرا صموتة في نهاية الخمسينيّات).

4. 2. العوامل الجماليّة والإيديولوجيّة.

هذا التّحديد الذي قد يبدو أساسيّاً أكثر حسب رأينا، غير منفصل في واقع الأمر عن الفائت. وبتبسيط أكثر، بوسعنا أن نقول، ونحن نرتكب بعض التحريف، إنّه في شأن التمثّل الفيلمي كان هناك دوماً موقفان كبيران مُجسَّدَيْن في صنفين من السينمائيّين. اندري بازان André Bazin وُصف هؤلاء في نصّ شهير («تطوّر اللّغة السينمائيّة») بأولئك الذين «يعتقدون في الصّورة» «وأولئك الذين يعتقدون في الواقع» - وبتعبير آخر أولئك الذين يجعلون التمثيل غاية (فنّية، تعبيريّة) في ذاتها، وأولئك الذين يربطونها بالاسترجاع الأكثر أمانة قدر المستطاع لحقيقة مفترضة أو لجوهر للواقع.

تبعات هذين الموقفين كثيرة (سوف نعودُ إليها في خصوص المونتاج ومفهوم «الشفافيّة»). أمّا ما كان من أمر إعادة الإنتاج الصوتي، فإنّ هذا التّعارض لم يفُته أن يُترجم سريعًا جدّاً في شكل لزوميّات مختلفة تجاه الصّوت. هكذا يمكننا القول دون أن نكلّف الأمور ما لا طاقة لها به، لقد وُجد ضربان من السينما على الأقل في العشرينيات:

- سينما صامتة من الأصل (أي مفتقرة جملة وتفصيلا إلى الكلام). لم يكن للكلمة فيها وجود. وكانت تدعو إلى ابتكار تقنية إعادة إنتاج صوتيّة وكان يتعيّن أن تكون أمينة وصادقة وملائمة لإعادة إنتاج بصريّة، يُفترض بها أن تكون مماثلة بشدّة للواقع (على الرّغم من عيوبها، ولا سيّما نقصان اللّون).

- سينما كانت على النّقيض ترتضي خصوصيّتها وتسعى لها في «لغة الصّور» والتعبيريّة القصوى للوسائل البصريّة. كان ذلك حالُ جميع «المدارس» الكبرى للعشرينيّات تقريباً دون استثناء («مدرسة الطّليعة الأولى» الفرنسيّة، السينمائيّون السوفيات، المدرسة «التعبيريّة» الألمانيّة...) وبالنسبة إليها كان على السينما أن تسعى إلى أن تتطوّر ما أمكن التطوّر في اتّجاه هذه اللّغة «الكونية» للصّورة عندما لم يكن ممكنا أن تتطوّر في اتّجاه يوتوبيا «لسان سينمائي» كانت كتابات كثيرة لتلك الحقبة تحمل منها أثراً شبحيا (انظر أسفله، الفصل الرابع).

كثيراً ما لوحظ أنّ السينما دون كلمات، ووسائلها التعبيريّة تشوبها نسبة مئويّة من اللاواقعيّة (لا صوت ولا ألوان) كانت تؤثّر، إذا صحّ القول، ضرباً من لاواقعيّة السّرد والتمثّل. مع ذلك، أوَلم تكن حقبة ذروة الفيلم «الصامت» (العشرينيّات) معاً، تلك التي شهدت صعود الاشتغال على تشكيل الفضاء والإطار (استعمال البؤبؤ iris، والأحجبة cachets ونحو ذلك)، وبصورة

أعمَ على المادّيَة غير المجازية للصّورة (طباعات فوقيّة وزوايا تصوير «متقن» للقطة...) - ومن جهة أخرى، حقبة اهتمام كبير مُنح، في موضوعات الأفلام، للحلمَ والنوم الخفيف وللخيال وأيضاً لبعد «كونيّ» (بارتلمي أمنغال Barthélémy Amengual) للبشر ولأقدارهم.

ليس مفاجئًا عندئذ أن يكون مجيء الفيلم «النّاطق» قد لقي، انطلاقا من هذين الموقفين، ردّين مختلفين جذريًا. بالنّسبة إلى البعض، رُحّب بالسينما الصوتيّة ثم النّاطقة بوصفها إنجازاً «للرغبة الدفينة» للّغة السينمائيّة - رغبة كانت إلى ذلك اليوم معلّقة بسبب تعذّر الوسائل التقنيّة. في الحدّ الأدنى وصل الأمر إلى اعتبار أنّ السينما كانت قد بدأت حقّاً مع السينما النّاطقة، وأنّ عليها ألاّ تبتغي بعد الساعة غير تحطيم قدر ما أمكن كلّ ما يحول دونها ودون انعكاس تامّ للعالم الحقيقيّ. هذا الموقف كان، فضلاً عن ذلك، شأن نقّاد ومنظّرين، كان أكثرهم تأثيراً (لكونهم أكثر تماسكاً حتّى في شططهم) أندري بازان André Bazin وورثته (في الخمسينيات).

وأما الآخرون فكان الصّوت، على النّقيض، غالباً مُتقبّلاً على أنّه أداة حقيقيّة لانحطاط السينما، وعلى أنّه دعوة إلى جعل السينما بالضبط نسخة وصنواً للواقع على حساب الاشتغال على الصّورة أو على الإيماءة. هذا الموقف تبنّاه - أحياناً حتّى بشكل سلبيّ للغاية - عدد غير قليل من المخرجين، البعض منهم استغرق وقتاً طويلاً حتّى ارتضى بحضور الصوت في الأفلام.

هكذا شهدت نهاية العشرينيّات ازدهار التظاهرات حول السينما الصوتيّة كمثل تلك التي وقعها شراكة سنة 1928 ألكسندروف Alexandrov وايزنشتاين Eisenstein وبودوفكين Poudovkine والتي كانت تضع عدم توافق الصّوت والصّورة إلزاماً أدنى لسينما صوتيّة ما كانت خاضعة للمسرح.

وقد رفض شارلي شابلن Charlie Chaplin بشدّة قبول سينما ناطقة كانت تسيء إلى «تقاليد الإيمائيّة التي حاولنا بكبير عناء قيامها على الشّاشة والتي على أساسها يتوجّب الحكم على الفنّ السينمائي». وبصورة أدنى سلبيّة بمستطاعنا أن نذكر على سبيل المثال بردود أفعال جون أبستاين Jean Epstein أو مارسال كارني Marcel Carné (حينها صحفيّ)، اللّذين قبلا بظهور الصوت باعتباره تقدّماً، لكنهما شدّدا على ضرورة إرجاع الحراك المفقود إلى الكاميرا، بأسرع ما يمكن.

حالياً، وعلى الرّغم من جميع الفروق الصغيرة التي يتعيّن الإدلاء بها لهذا الحكم، يبدو أنّ التصوّر الأوّل الذي يقضي بصوت فيلمي يذهب في اتّجاه تعزيز مؤثّرات الواقع والزيادة فيها، قد كُسِبَ حقّاً بأغلبيّة كبيرة، وأنّ الصّوت أصبح يُعتبر في أغلب الأحيان مجرّد مساعد على المماثلة المشهديّة التي تهبها العناصر البصريّة.

مع ذلك فمن وجهة نظريّة ليس ثمّة أيّ مبرّر كي يجري الأمر هكذا مجرى، فالتمثّل الصوتيّ والتمثّل البصريّ، ليسا، فعلاً، من الطّبيعة عينها بأيّ حال من الأحوال. هذا الاختلاف الذي يتوقف بطبيعة الحال على سمات أعضاء الحواسّ المناسبة التي لدينا، السّمع والبصر، إنّما يُترجم بالخصوص في سلوك مختلف اختلافاً شديداً إزاء الفضاء. فإذا كانت الصورة الفيلميّة، وقد رأينا ذلك، قادرة على استحضار فضاء شبيه بالواقع، فإنّ الصّوت مُعدَمٌ تقريباً بالكامل هذا البعدُ الفضائي. وهكذا ما من تعريف «لمجال صوتي» بقادر على أن يمْحو تعريف المجال البصري، أقلّه بسبب صعوبة تخيّل ما يمكن أن يكون عليه خارج - مجال صوتي (هو صوت غير مُدْرَك لكن تستدعيه الأصوات المُدْرَكة: ليس لهذا الأمر من معنى قطّ).

كذلك رمى عمل السينما الكلاسيكيّة وإنتاجاتها - التحتيّة، المهيمنة اليوم إلى جعل العناصر الصوتيّة فضاء يمنحها مترادفات في الصّورة، وكذلك إلى تأمين رابطة ثنائيّة للمعنى المشترك بين الصّورة والصوت، نستطيع القول «متكرّرة» وأن يُجعل الصّوت فضاء بالتوازي مع جعله حكائياً. ذاك أمر ليس من غير تناقض إن نحن أبصرنا أنّ الصوت الفيلمي المنبعث عن مكبّر للصوت مخفيّ في الغالب ومتعدّد أحياناً، هو في واقع الأمر قليل الثبات في الفضاء الحقيقيّ لقاعة العرض (كأنّه «عائم» من غير مصدر محدّد تحديداً جيّداً).

منذ بضع سنين، نشهد عودة اهتمام بأشكال سينمائية، لم يعد يخضع الصّوت فيها أو لن يخضع أبدا للصّورة، إنّما يُتناول على أنّه عنصر تعبيريّ مستقّل عن الفيلم، قادر على أن يندرج في أصناف من تقليبات مع الصّورة، شتّى.

ثمة مثال صارخ لهذه النزعة، إنّه العمل المنهجي الذي أنجزه ميشال فانو Michel Fano لأفلام آلان روب غرييي Alain Robbe - Grillet. هكذا، ففي فيلم الرّجل الكاذب L'homme qui ment (1968)، يُسمع أثناء مقدّمة الفيلم أصوات ضجيج شتّى (خرير مياه، احتكاك خشب، أصوات أقدام، انفجار عبوات، ونحو ذلك) لا يحصل على تبرير له إلاّ فيما بعد، في الفيلم، وأصوات أخرى، زيادة إلى ذلك، (قرع طبل صغير، اصطفاق سوط، ونحو ذلك) من دون أيّ تبرير.

وفي اتّجاه آخر مغاير تماماً، نذكر من بين السينمائيّين الذين يولون أهمّية كبرى للصّوت المباشر، دانيال هوييي، Danièl Huillet وجون - ماري ستروب Jean - Marie Straub اللّذان يدمجان «الضّجيج» في اقتباساتهم لمسرحيّة كورناي Corneille (Othon، 1969)، ومغنّاة لشونبرغ Schônberg (موسى وهارون، 1975)، أو، أيضاً، أفلام جاك ريفات Jacques Rivette (المتديّنة 1965 - الحبّ الأعمى 1968) وأفلام موريس بيالا Maurice Pialat (اجتز امتحان الباكالوريا أوّلاً 1979، لولو، 1980) وأفلام مانوال دي أوليفييرا Manuel de Oliveira (حبّ الضّياع).

ومع ذلك شرع منظّرو السينما أخيراً في التّساؤل على نحو نظاميّ أكثر، عن الصوت الفيلمي، أو بشكل أدقّ عن العلاقات بين الصّوت والصّورة. نحن حاليّاً في طور قليل التشكيل على نحو كبير، حيث يتمثّل الشغل النظريّ بالأساس في تبويب مختلف أصناف التوفيقات السمعيّة - البصريّة وفق المعايير الممكنة الأكثر منطقيّة وعموميّة وفي منظور تشكيلة مستقبليّة.

على هذا النحو فإنّ التّمييز التقليديّ بين صوت داخل وصوت خارج وكان، طويلاً، الطريقة الوحيدة التي بها تبوّب المصادر الصوتيّة بالنّسبة إلى فضاء المجال والذي نُسخ من التعارض بين المجال/ خارج - المجال نسخاً تافهاً، هو تمييز لا يفي بالغرض بالمرّة، وهو في طريقه إلى استبداله بتحليلات أدقّ متحرّرة أكثر من قبليّات السينما الكلاسيكيّة.

كثير من الباحثين الذين تعرّضوا إلى هذه المسألة، لكن لا يزال باكراً جدّاً كي تُقترح أدنى خلاصة لتلك المساعي التي يختلف بعضها عن بعض ومحصلاتها قليلة حتى الآن. بل بوسعنا، أكثر من ذلك، أن نشدّد على أنّ شتّى التبويبات المقترحة هنا أو هناك والتي إليها نُحيل، يبدو لنا أنّها تصطدم (على الرّغم من فائدتها الحقيقية التي تكمن في أنّها تُبطل نهائيّاً الثنائية ذات النزعة المبسّطة داخل/ خارج) بمسألة مركزيّة هي مسألة المصدر الضوئيّ وتمثّل إصدار الصوت. وأيّاً كان التصنيف المقترح فعلاً، فإنه يفترض دوماً أنّ المرء يعلم كيف يتعرّف على صوت «مصدره في الصّورة»، الأمر الذي، مهما كانت دقّة التبويب، فإنه يزحزح مسألة التعمق الفضائيّ للصوت الفيلمي دون أن يحلّها. لأجل ذلك لا زالت مسألة الصوت الفيلمي ومسألة علاقته بالصورة وبالحكائيّة، مسألة نظرية دائمة.

قراءات مقترحة

1. المماثلة المجازية

METZ (Christian), "Au delà de l'analogie, l'image", dans *Communications*, no 15, Paris, 1970 (repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1972).
ECO (Umberto), "Sémiologie des messages visuels", dans *Communications*, no 15, 1970.
GAUTHIER (Guy), *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Édilig, 1982.
AUMONT (Jacques), *L'Image*, Paris, Nathan, 1990; Armand Colin Cinéma, 2005.

2. أثر العمق

ARNHEIM (Rudolf), *Film as Art,* Chapitre "Film and Reality", Berkeley-Los Angeles, 1957, p. 8-34 ou mieux, le texte allemand original (*Film als Kunst*, rééd. en 1979, chapitre "Weltbild und Filmbild").
GOMBRICH (Ernst), L'Art et l'illusion, trad. fr., Paris, 1971.
MUNSTERBERG (Hugo), *The Film, A Psychological Study*, 1916, rééd. New York, 1970, p. 18-30.
SOURIAU (Étienne) et al., *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, *passim*.

3. المنظور وعمق المجال

BAZIN (André), *Orson Welles*, Paris, Cerf, 1972, notamment p. 53-72.
COMOLLI (Jean-Louis), "Technique et idéologie", dans *Cahiers du*

cinéma, no 229 et230, Paris, 1971.

FLOCON (Albert) et Taton (René), *La Perspective*, Paris, PUF, coll. "Que-Sais je?", 1963 (3e édition, 1978).

FRANCASTEL (Pierre), *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1950 (réédité depuis).

PANOFSKY (Erwin), La Perspective comme "*forme symbolique*", trad. fr., Paris, Minuit, 1975.

VILLAIN (Dominique), *L'Oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1984.

SOULEZ (Guillaume), sous la dir. de, "Penser, cadrer: le projet du cadre", Revue *Champs Visuels*, no 12-13, 1999, Paris, L'Harmattan.

4. « خارج- المجال» و« خارج الإطار»

BAZIN (André), "L'Évolution du langage cinématographique", dans *Qu'est-ce que le cinéma*?, Paris, Cerf (plusieurs éditions).

BONITZER (Pascal), *Le Regard et la voix*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1976.

BURCH (Noël), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, notamment p. 30-51.

EISENSTEIN (Sergueï M.), "Hors-cadre", trad. fr. dans *Cahiers du cinéma*, no 215.

5. المرور من الفيلم الصامت إلى الفيلم الناطق

No spécial des *Cahiers de la cinémathèque*, no 13-14-15, Perpignan, 1974.

BARNIER (Martin), *En route vers le parlant, histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934),* Liége, CEFAL, 2002.

6. المعضلات النظرية للصوت الفيلمي

AUMONT (Jacques), "Analyse d'une séquence de "La Chinoise", dans *Linguistique et sémiologie*, no 6, Lyon, 1978.

AVRON (A.), "Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée", dans *Revue d'Esthétique*, no spécial, 1973.

BURCH (Noël), "De l'usage structural du son", dans *Praxix du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p. 132-148.

CHATEAU (Dominique) et Jost (François), *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, Paris*, UGE, coll. "10/18", 1979.

DANEY (Serge), "L'Orgue et l'aspirateur" dans les Cahiers du cinéma, no 278-279.

GARDIES (André), *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980, notamment p. 52-68.

MARIE (Michel), "Un film sonore, un film musical, un film parlant", dans *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, Albatros, 1975.

ODIN (Roger), "À propos d'un couple de concepts (son *in*/son *off*)", dans *Linguistique et sémiologie*, no 6, Lyon, 1978.

CHION (Michel), *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990; Armand Colin Cinéma, 2005.

CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma. 2003.

JULLIER (Laurent), *Le Son au cinéma, image et son, un mariage de raison*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, 2006.

MILLET (Thierry), sous la dir. de, *Analyse et réception des sons au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2007; *Bruit et cinéma*, Publications de l'Université de Provence, 2007.

الفصل الثاني

المونتـاج

1. مبدأ المونتاج.

إنّ أحد أكثر السّمات النوعيّة بداهة للسّينما، مثلما كنّا بيّنا سابقا بخصوص التمثّل الفيلمي، هي أن يكون فنّ التوفيقة combinaison والتوضيب agencement (يحشد الفيلم دوماً كمّية معلومة من الصّور، والأصوات والتّسجيلات البيانيّة، في ترتيبات ونسب متغيّرة). هذه السّمة إنّما هي التي يشتمل عليها بالأساس مفهوم **المونتاج**. ولذا فإنّه بوسعنا أن نشير في الحال إلى أنّ الأمر يتعلّق هنا بمفهوم مركزيّ تماماً في كلّ تنظير عن الفيلم.

ومثلما كنّا مدعوّين من قبل إلى ملاحظته بالنّسبة إلى مفاهيم أخرى، نقولُ: إنّ مفهوم المونتاج يفيض، في تعريفه الأكثر رواجا الذي يُطبّق على الأفلام، من أرضيّة تجريبيّة على معنى موجود منذ أمد بعيد جدّاً (تقريباً منذ بدايات جهاز العرض السينمائي) تقسيم لعمل إنتاج الأفلام أدّى، على نحو سريع جدّاً، إلى تنفيذ بطريقة منفصلة، بالقدر نفسه كالمهامّ المتخصّصة، مختلف مراحل هذا الإنتاج. المونتاج إذن في فيلم ما (وبصورة أعمّ في السينما) إنّما هو بادئ ذي بدء: نشاط تقني منظّم في مهن أحكم تدريجيّا خلال بعض عقود وجوده وثبّت بعض الإجراءات وبعض أصناف الممارسة.

لنذكّر على عجل أنّى تظهر في حالة إنتاج تقليديّ السّلسلة التي تؤدّي من نصّ الفيلم إلى الفيلم منجزاً:

- مرحلة أولى تتمثل في تقطيع نصّ الفيلم إلى وحدات تمثيل، وعند الاقتضاء تقطيع هذه الوحدات أيضاً للحصول على وحدات تصوير (لقطات).

- تفضي هذه اللّقطات، أثناء التصوير في الغالب، إلى مناظر (سواء مناظر متماثلة متكررة إلى أن يحكم الإخراج على النّتيجة بالمرضيّة، أو مناظر مختلفة، يتحصّل عليها مثلاً بأن «يُغْمَرَ» التصوير بكاميرات عديدة).

- جملة هذه المناظر تمثّل الفيلم الخام[9] الذي يبدأ انطلاقاً منه عمل المونتاج بالمعنى الدّقيق والذي يتمثّل في ثلاث عمليات على الأقلّ:

1. اصطفاء عناصر مفيدة من بين الفيلم الخام، (تلك التي تُستبعد تكوّن السِقاط).

2. تجميع للّقطات المصطفاة وفق نظام ما (هكذا نحصل على ما يُسمّى «طرف

9 - "يتكوّن الفيلم الخام، Rushes ، أو épreuves de tournage باللغة الفرنسية، من الحوامل الأصلية للفيلم بعد التسجيل والتحميض (لفافات الصور، أشرطة الصوت...) وقبل المونتاج. وهو عبارة عن جملة المناظر التي سُجّلت والتي تُرقّم ليقع الاختيار من بينها على اللقطات والمشاهد المناسبة المكوّنة للفيلم النهائي. (المترجم)

بطرف» و«امتداد أول»، أو، كما يسمى في رطانة الحرفة «دبّ»)[10].

3. أخيراً تحديد في مستوى أدقّ، الطّول الذي يجدر، بالضبط، إعطاؤه كلّ لقطة والوُصلات raccords بين تلك اللّقطات.

(نشير إلى أنّنا وصفنا هنا، في واقع الأمر، ما يُمارس عادة على الشّريط - الصّورة؛ يمكن الاشتغال على الشّريط - الصّوت، حسب الحالات، بالتّزامن أو بعد المونتاج النّهائيّ للشّريط - الصّورة).

هكذا يؤول المونتاجُ في مظهره الأصليّ، مظهر التقنية المتخصّصة من بين أخريات، إلى ثلاث عمليّات كبرى: اصطفاءٌ فَتَجميعٌ فَوَصْلٌ. ولهذه العمليّات غاية الحصول، انطلاقاً من عناصر منفصلة في البداية، على كلّية هي الفيلم.

وبالإحالة إلى من يقوم بالمونتاج هذا (والذي لا يتوافق الوصف الذي أعطيناه إيّاه إلاّ مع الحالة الشائعة، لكنّه بالإمكان تحويره عند الاقتضاء في نقاط كثيرة) إنّما يُعرّف مفهوم المونتاج عادة، عند المنظّرين الذين تناولوا هذه المسألة. وسوف نستبقي على سبيل المثال التّعريف الذي قدّمه مارسال مارتان Marcel Martin: «المونتاج، تنظيم للقطات فيلم وفق شروط معلومة لنظام وديمومة». هو تعريف يلتقي في الأساس بما فيه الكفاية مع تعريفات جلّ المؤلّفين. وهو ترجمة بكلمات مجرّدة وعامّة لسيرورة المونتاج الملموسة مثلما كنّا وصفناه، ويضبط، تبعا، بطريقة أكثر شكليّة المعطيين الآتيين:

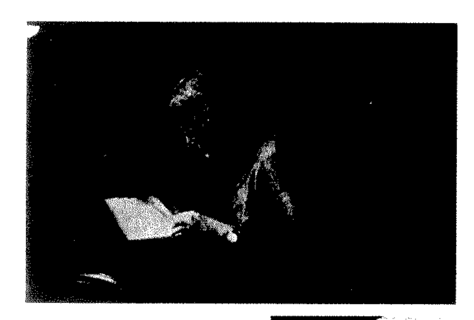
– المادّة التي يُمارَس عليها المونتاج، هي لقطات فيلم ما (بمعنى، أكثر توضيحاً، إنّ المونتاج يكمن في استخدام لقطات بغية تشكيل شيء آخر، هو الفيلم).

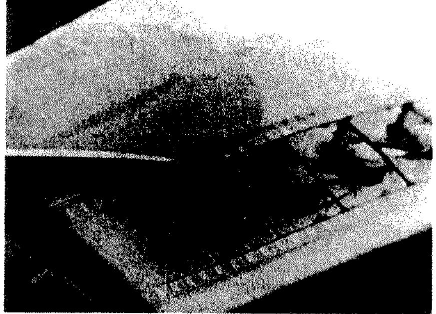
– يؤدي المونتاج عملين اثنين: ينظّم تعاقب وحدات المونتاج، وهي اللّقطات، ويضبط مدتها. والحال أنّ تشكيلاً كذلك التشكيل تحديداً، يبيّن الطّابع المحدود لهذا التصوّر للمونتاج وخضوعه للعمليات التقنية. وعليه، فإنّ تقديراً أكبر وأكثر نظريّة لجملة تلك الظّواهر الفيلميّة يفضي إلى النظر في إمكان توسعته. وهذا ما سنحاولُ القيام به الآن: فانطلاقا من هذا التّعريف الذي سوف نسمّيه من الآن فصاعداً، «تعريفاً مقتضباً للمونتاج» سوف نقترح توسعة في الاتّجاهين اللّذين كنا قد ميّزناهما: موادّ المونتاج وصيغ فعله.

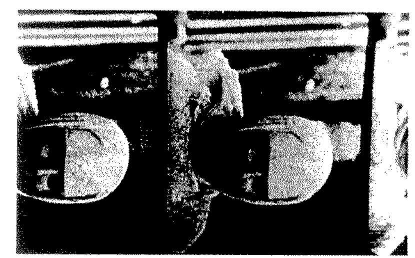
10 – أو النمر أحياناً.ومهما يكن من أمر التسمية، فهي تعني مرحلة ما قبل المونتاج التي تلصق فيها اللقطات المصطفاة متتالية بعضها إثر بعض (المترجم)

1. 1. موادّ المونتاج.

يبسط التّعريف المقتضب، إذن، اللّقطةَ بمنزلة «وحدة مونتاج» قاعدية canonique. سبق أن أشرنا في نقاش سابق ما يمكن لهذا المفهوم أن يكون عليه من التباس بسبب التعدّد الكبير في معاني[11] الكلمة. بطبيعة الحال، في الحالة الحاضرة، يُبدّد جزئيّا هذا الالتباس، إذ يتعيّن أن يتّخذ هنا مفهوم «اللّقطة» حسب بعد من أبعاده ذلك الذي يَسِم تأصيل الزّمن في الفيلم (أي اللّقطة بوصفها موسومة بديمومة معيّنة وحركة معيّنة)، وكذلك بوصفها معادلاً للعبارة «وحدة مونتاج (تجريبية)».





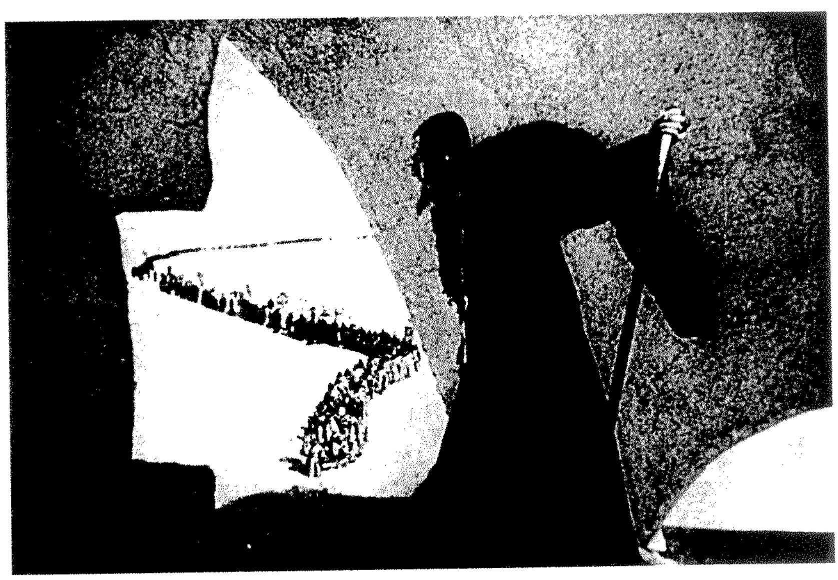


ثلاثة فوتوغرامات لفيلم **الرجل صاحب الكاميرا**، لدزيغا فرتوف (1929). من أعلى إلى أسفل: المركّبة، الفيلم على وشك القص، مقطع من فيلم.

11 – تعدّد المعاني polysémie: كثرة المعاني المرتبطة بالكلمة نفسها.



المواطن كاين، لأورسون ويلز (1940).



ايفان المرعب، لس.و. إيزنشتاين (1945)

غير أنّه بوسعنا أن نتصوّر أنّ عمليّات التّنظيم والإعداد التي تُعرِّف المونتاج، يمكنها أن تنطبق على أصناف مواد أخرى. عندئذ سوف نميّز:

1. 1. 1. أجزاء فيلم (منظمات[12] فيلميّة) ذات حجم أكبر من اللّقطة.

في واقع الأمر يشمل هذا الصّوغ المجرّد بعض الشيء، إشكاليّة حقيقيّة بحقّ، على الأقلّ في الأفلام السرديّة – التمثيليّة. ذلك أنّ هذه الأفلام، عموماً، هي بالفعل أفلام متمفصلة في عدد معيّن من وحدات كبرى سرديّة متعاقبة. سوف نرى لاحقاً أنّ السينما الكلاسيكيّة أيضاً صاغت تصنيفاً حقيقياً مستقراً نسبيًّا خلال تاريخها، لتلك الوحدات الكبرى (هو ما سنسمّيه اقتفاء لماتز Metz «مقاطع» فيلم، أو «مَنْظَمات كبرى»).

فضلاً على المعضلة المطروحة، أي معضلة تقطيع الأفلام السرديّة، بمستطاعنا أن نضرب مثلين ملموسين متّصلين بهذا الاتّساع الأوّل للمفهوم.

- ثمّة ظاهرة عامّة، هي ظاهرة الاستشهاد الفيلمي؛ وهي أن يُذكر مقطع من فيلم في فيلم آخر سوف يحدّد فيه وحدة ذات حجم أكبر عموماً من اللّقطة، قابلة للقطع بيسر، ترتبطُ مباشرة بعلاقة، في هذا المستوى، مع بقيّة الفيلم[13].

- مثال تاريخي ذو مدى أكثر اقتضابا حقّاً؛ ففي العمل الذي أنجزه إيزنشتاين Eisenstein مع طلاّبه لإعداد تصوير فصل من فيلم روائي، اقترح تقطيع نصّ الفيلم إلى وحدات سرديّة كبرى (أطلق عليها اسم «مركّبات لقطات») واعتبار مستويي تقطيع / مونتاج، الأوّل بين مركّبات لقطات أمّا الثاني فَبَيْنَ لقطات داخل هذه الوحدات الكبرى، يجب أيضاً أن نضيف حالة جميع الأفلام التي بُنيت جهراً على تناوب وتوفيق متسلسلتين سرديّتين أو أكثر[14].

12 – منظّم Syntagme : في الألسنيّة هو تسلسل لوحدات «من تمفصلات أولى» (كلمات)، مماثلةً نُسمّي «منظّم» في السينما تسلسلات لوحدات متعاقبة، لقطات على سبيل المثال.

13 – أمثلة: فيلم أصغر الأخوة لميشال دوفيل 1968 (Michel Deville) مذكور في فيلم امرأة رقيقة روبرت بريسون (1969) Robert Bresson وفيلم المتعة لماكس أوفول (1952) Max Ophuls المذكور في فيلم كلاهما لريني أليو (1967) René Allio ونحو ذلك.

14 – أمثلة: فيلم تعصّب لـ د. و. غريفيث 1916 .D. W. Griffith، وفيلم شيء آخر، لفيرا شيتيلوفا، 1966، وفيلم واحد زائد واحد، جان لوك غودار 1968 Jean - Luc Godard، وفيلم بورسيل Porcile لبيار باولو بازوليني Pierre - Paolo Pasolini. 1969، ونحو ذلك.

1. 1. 2 أجزاء فيلم ذات حجم أدنى من اللّقطة.

يَضُم هذا الصّوغ، هنا أيضاً، حالات واقعيّة بالكامل، بل حتّى عاديّة، تلك التي يمكن أن نعتبر لقطةً ما فيها على أنّها قابلة للتّفكيك إلى وحدات أصغر. وباستطاعتنا أن نتصوّر «تجزئة» لقطة بطريقتين:

أ – **في مدتها**: هكذا، يُمكن أن تكون لقطة من ناحية المضمون متكافئة مع متتالية suite أطول: هي حالة كلاسيكيّة لما يُسمّى «لقطة – متتالية (وهو تعريف المتتالية) – ولكن أيضاً حالة عدد من اللّقطات التي لا تُمثل حقيقة لقطات – متتاليات والتي يكون فيها حدثٌ ما، مهما كان ذلك الحدث (حركة كاميرا، إيماءة...) بالرغم من ذلك، موسوما بما فيه الكفاية كي يلعب دور **فصم** césure أو حتّى **قطيعة**، أو كي يؤدّي إلى **تغيّرات** عميقة للإطار.

مَثَل (ذائع الصيت): اللّقطة الشهيرة من فيلم المواطن كاين (1940) حيث ترتفع الكاميرا من بعد أن أرتنا سوزان ألكسندر على جانب المغنّاة في حركة لجافيّة عموديّة، طويلة، حتّى سقوف المسرح، لتنتهي إلى العازفين. وأثناء هذه الحركة الصاعدة تتبدّلُ الصّورة دون توقّف فيما يتصل بالمنظور أو بالتشكيل داخل الإطار (بحيث تصبح أكثر فأكثر تجريدًا). ومع أنّ هذه اللّقطة مصوّرة في انسياب واحد، فإنّها قابلة لأن تُقرأ بما فيه الكفاية من غير وسيط كمجموع مؤثّرات مونتاج مُتعاقبة (فيلم ويلز Welles شديد الثّراء فيه حالات من هذا القبيل).

ب – **في ثوابتها البصريّة (لا سيّما الفضائيّة)**: ذلك أنّ اللّقطة قابلة للتّحليل بطريقة تقريباً ظاهرة حسب الحالات، بالنّظر إلى ثوابت بصريّة تحدّدها. الحالات التي يمكن تخيّلها هنا عديدة ومتنوّعة تنوعاً شديداً (بحيث يمكن أن نجد لها أمثلة حقيقيّة في أفلام موجودة): ولأجل حصر الأفكار، نقول إنها تتراوح بين المؤثّرات التشكيليّة الموجزة نسبيّاً (على سبيل المثال، تعارض فجّ بين أسود/ أبيض داخل الإطار) والمؤثّرات «المُلصقات» الفضائيّة، على النّقيض هي متقنة جدّاً.

بطبيعة الحال، في هذين المثالين كما في جميع الحالات الأخرى المتصلة بهذه الفئة ليس هناك أيّ عمليّة مونتاج قابلة للعزل: فاستعمالُ مبدأ المونتاج (تجميع أجزاء مختلفة، بل متنافرة) يحدث هنا داخل الوحدة ذاتها التي هي اللّقطة (الأمر الذي يعني من بين تبعات ملموسة أخرى، أنّ هذا النّوع من التأثير متوقّع دوما **قبل التّسجيل**).

يتعيّن بطبيعة الحال أن نضيف، في هذه الحالة كما في السابقة (حالة اللّقطة الطويلة)، فإذا استطاعت مؤثّرات المونتاج أن تكون صافية بشدّة ولا ريب فيها – كما في الأمثلة التي ذكرنا – فليس فيها قابليّة يوماً أن تُعرّف شكليّاً بنفس الصّرامة التي يُعرّف بها المونتاج في المعنى الضيّق.

1. 1. 3. أجزاء من الفيلم لا تتناسب جزئيّاً أو كليّاً مع التّقسيم إلى لقطات.

تلك هي الحالة إذا ما تأملنا الاستعمال المتبادل، في فيلم ما لمرجعيّتين مختلفتين للتمثّل، دون أن يتطابق هذا الاستعمال بالضرورة مع مفاصل تقطيع اللقطات. عملياً، أكثر الحالات أحقّية بالذّكر هنا هي حالة «المونتاج» بين الشّريط – الصورة، منظوراً إليه في جملته، والشريط – الصوت. ومع ذلك بوسعنا أن نلاحظ، على خلاف ما أشرنا إليه في الحالة السّابقة، أنّه هنا في الحالة الأكثر شيوعاً (لنقُل حالة السينما الكلاسيكيّة) إجراء هو، في حقيقة الأمر، من قبيل معالجة المونتاج، بما أنّ الشريط – الصوت يُصنع في الأغلب فيما بعد ويُكيّف حسب الشّريط – الصورة تكيّفاً تاماً على وجه التقريب.

على الرغم من ذلك فالتصوّرات المهيمنة بخصوص الصّوت (قلنا في شأنه كلمة في الفصل الأوّل) تجعل من عمليّة المونتاج هذه عمليّة مُنكَرة على هذا النحو، وتجعل الفيلم الكلاسيكي، على نقيض ذلك، يذهب إلى تقديم الشريط – الصورة والشريط – الصوت خاصته على أنّهما جوهر بعضهما لبعض (وإلى فسخ كل أثر لفعل الصنع أيضاً، في كلٍّ منهما – وفي علاقتهما المتبادلة).

كذلك، فإنّ نظريّات السينما دون سواها توصف فيها العلاقة صوت - صورة على أنّها سير المونتاج بكلّ تبعاته (من بين تلك التبعات، استقلاليّة نسبيّة مُنحت لشريط - الصّوت إزاء توارد الصّورة) هي نظريّات مناقضة مباشرة لجمالية الشفافية الكلاسيكية برمّتها.

سوف نأتي على هذه النّقطة بخصوص بازان Bazin وايزنشتاين Eisenstein في الجزء الثالث من هذا الفصل.

نؤكد أنه في جميع الحالات التي ذكرناها للتوّ، أننا بعيدون تقريباً ليس عن تعريف المونتاج المطروح فقط في البدء (تعريف مقتضب) إنّما أيضاً، في بعض الأحيان عن عمليّة مونتاج واقعية. مع ذلك إن كان بوسعنا، في جميع الحالات، أن نعتبر أنّ ثمّة شيئاً ينتمي إلى المونتاج، فهو أنّ الأمر يتعلّق هنا دوماً بالرّبط بين عنصرين أو أكثر (من طبيعة واحدة أو

غير ذلك)، ربطاً ينتج عنه هذا الأثر المخصوص أم ذاك ولم يكن موجوداً في أحد العناصر الأوّلية التي أُخذت منعزلة. سنأتي، في الجزء الثاني من هذا الفصل على مثل هذا التّعريف للمونتاج باعتباره إنتاجية، وسوف نرسم حدوده في الجزء الثالث.

بمستطاعنا أيضاً أن نذهب أبعد من ذلك في توسيع مفهوم المونتاج، فنذهب إلى حدّ تصوّر أشياء لم تعُد أجزاء من الأفلام. قد يبدو هذا الحديث بعيداً أكثر بكثير من الأحاديث الثلاثة السالفة عن حقائق الفيلم. وفي حقيقة الأمر فإنّ هذا الحديث مجرّد بما فيه الكفاية، والحالة التي يحيل إليها هي بالأحرى حالة مذكورة هنا بمنزلة احتمال «مبدئيّ»، من غير المؤكّد ألاّ يسوق إلى تعريف موسّع ينتهي به الأمر إلى تجريد المفهوم من أي قِوام.

ضمن هذه الرؤية، بوسعنا على سبيل المثال، أن نعرّف على أنّه «مونتاج» لأفلام فيما بينها: أفلام شتّى للسينمائي نفسه أو للمدرسة نفسها، أفلام عن الموضوع نفسه، أفلام تؤلّف نوعاً أو نوعاً فرعياً، ونحو ذلك. لن نلحّ في الأمر.

1. 2. صِيغ فعل المونتاج.

لنعد على عجل إلى التعريف المقتضب. لنلاحظ أنّه، في هذه المسألة، مُرض أكثر بكثير وأكمل منه عندما يتعلق الأمر **بمواد** المونتاج، ذلك أنّه يعهد فعلاً لمبدأ المونتاج الدور الذي يقضي بتنظيم عناصر الفيلم (اللقطات - ولقد تناولنا بإسهاب في الصفحات السابقة ميدان التطبيق هذا) وفق معايير **النظام والمدة الزمنية**. ولو أحصينا كرّة أخرى المواد المتعدّدة والمتنوعة جدّاً التي أثيرت في الفقرة 1.1 لرأينا أنّه يكفينا، كي نتناول مجموع الحالات الممكنة، أن نضيف إلى هذين المعيارين، معيار التأليف في التزامن (أو على نحو أبسط، عمليّة **التجاور** juxtaposition).

بواسطة أصناف العمليّات الثلاث هذه: تجاورٌ (عناصر متجانسة أو متنافرة) ترتيب (صلب_التّلاصق أو التّعاقب)، تثبيت المدة الزمنية، نحيط علماً بجميع الاحتمالات التي اعترضتنا (وهو الشّيء الأهمّ من جميع الحالات الملموسة التي يمكن تخيّلها وإقرارها عمليّاً).

1. 3. تعريف «موسَّع» للمونتاج.

على اعتبار كلّ الذي سلف، بوسعنا إذن أن نعرّف المونتاج بطريقة أوسع - ليس انطلاقاً من الأرضيّة التجريبية وحدها التي توفّرها الممارسة التقليديّة للممنتجين، إنّما انطلاقاً من أخذ جميع مظاهر مبدأ المونتاج في مجال الفيلم بعين الاعتبار.

سوف نبسط، إذن التعريف الآتي (الذي سوف نعيّنه منذ الآن على أنّه «التعريف الموسّع للمونتاج»):

«المونتاج، هو المبدأ الذي يحكم تنظيم عناصر الفيلم البصريّة والصوتيّة أو تنظيم لتجميع عناصر ما بأن يُجاورها ويسلسلها و/ أو يعدّل مدتها الزمنية».

نشير من بين ما نشير إليه إلى أنّ هذا التعريف ليس متناقضاً مع ذاك الذي يبسطه كريستيان ماتز Christian Metz، الذي يُعرّف المونتاج «بالمعنى الواسع» قائلاً: هو التّنظيم التوافقيّ لتوارد مقاطع مشتركة في السّلسلة الفيلمية» الذي يميّز ثلاث صيغ أساسيّة لمظاهر هذه الرّوابط المقطعية» (= علاقات تسلسل):

- **اللّصق collage (للّقطات المعزولة بعضها عن بعض).**
- **حركة الكاميرا.**
- **الحضور المشترك لبواعث motifs عديدة في اللّقطة عينها.**

إنّ وَصفنا «موسّع» أكثر بكثير. بطبيعة الحال ونكرّر أنه ما من فائدة من وراء هذا التّوسع إلاّ ضمن منظور نظريّ وتحليليّ.

2. وظائف المونتاج.

هكذا يقدّم «التّعريف الموسّع» الذي قدّمناه للتّو المونتاج على أنه يؤثر في عدد معيّن من موادّ فيلمية شتّى، ويشتغل حسب ثلاث صيغ كبرى. سوف نتفحّص الآن، دائماً طبق النّظرة عينها (بمعنى بناء نواة صيغة شكليّة متناسقة قادرة على الإحاطة علما بجميع الحالات الواقعيّة)، مسألةَ وظائف المونتاج:

على غرار العرض الذي سبق، سوف نشرع باستعراض المقاربة الجماليّة التقليديّة لهذه المسألة. لكن إن كانت هذه المقاربة كمقاربة موادّ المونتاج وصيغه، تُستوحى بشدّة من الممارسة التي تعكسها على نحو موغل في التجريبية، فإنها لا تفضي هذه المرّة، كما سنرى، إلى تعريفات بسيطة.

قبل كلّ شيء، ليس الشروع بالتأكيد في رفع غموض، على مستوى المصطلحات، أمراً من غير فائدة. فكثيراً ما سُمّي ما نعنيه بوظيفة المونتاج (والذي يجيب عن السؤال: «ما الذي ينتجه المونتاج في هذه الحالة أو تلك؟»)

بنتائج المونتاج لا سيّما من قِبل ممثّلي هذا التيّار التجريبي. بطبيعة الحال، الاختلاف العملي بين فكرة الوظيفة وفكرة مفعول المونتاج، اختلاف هزيل. وإن كنا نتقيّد على نحو صارم بالمصطلح الأوّل فلنوعين من الأسباب:

- إنّ كلمة مفعول تُحيل إلى شيء ما بوسعنا فعلاً ملاحظته، فهو إذن متكيّف أكثر مع وصف حالات ملموسة - في حين أنّ كلمة «وظيفة» التي هي أكثر تجريداً، أحرى بموقعها في مسعى ذي رغبة باطنية شكلية (حتّى إن كان الأمر يتطلّب التيقّن من وجود تفعيلات حقيقيّة لحالات أو من إمكان وجودها والتي سوف يكون لنا أن نتفحصها).

- من ناحية أخرى، فإنّ كلمة «مفعول» يُمكن أن تؤدي إلى لبس (غالباً ما يُقترف ضمناً) بين « مفاعيل المونتاج» والمفعول - المونتاج هو المصطلح الذي به، يعني بعض المنظّرين (جون ميتري Jean Mitry مثلاً)، ما كنّا قد سمّيناه «مبدأ المونتاج» أو «المونتاج الموسّع».

2. 1. المقاربة التجريبيّة.

تدعَمّ الاعتبارات التقليديّة بخصوص وظائف المونتاج، في أوّل المقام باعتماد الشّروط التاريخيّة لظهور المونتاج وتطوّره (في المعنى المقتضب). ودونما دخول في تفصيل هذا التاريخ، فإنّه لأمر هامّ جدّاً أن نلاحظ أنّ السينما استعملت باكرا جدّاً، تحويل عديد الصور إلى « متتاليات» لغايات سرديّة.

وقعت مناظرات عديدة بين منظّرين في شأن التأريخ الدّقيق لهذا الظّهور «لأوّل مرّة» للمونتاج في فيلم روائي. المسألة كما في جميع المسائل المماثلة يعسر البتّ فيها: فالأفلام الأولى لجورج ميلياز Georges Méliès (1896) كانت بعد مؤلفة من لقطات عدّة، بيد أنّنا نعتبر عموماً أنّ ميلياز إن كان مبتكر «الفيلم السردي»، فإنّه لم يكن يستخدمُ، حقيقةً، المونتاج، وأنّ أفلامه، في الحدّ الأقصى هي متتاليات للوحات. من بين كبار الروّاد ومبتكري مونتاج استُخدمَ حقاً بهذا المعنى، نذكر الأمريكي أ. س. بورتر E. S. Porter في فيلمه «حياة رجل مطافئ أمريكي» (1902) وبخاصّة فيلم «سرقة القطار الشهيرة»، (1903).

ومهما يكن من أمر فإنّ جميع المؤرّخين متّفقون على أنّ النّتيجة الجمالية الرئيسة لظهور

المونتاج هي **تحرير الكاميرا** التي كانت إلى ذلك اليوم متسمّرة في لقطة ثابتة. إنها لمفارقة، فعلاً غالباً ما تثار: ففي حين كان يبدو منطقيا تحريك الكاميرا أكثر الطّرق المباشرة **لتجنيد** الكاميرا، كان للمونتاج في واقع الأمر دور أكثر حسما بكثير خلال هذين العقدين الأوّلين للسينما. نقول ما يقولُ كريستيان ماتز Christian Metz: «لقد جرى تغيّر مناهج التّصوير السينمائيّ في السينما في اتجاه معضلات تعاقب صور عديدة، أكثر ممّا جرى في اتّجاه صيغة إضافيّة للصّورة عينها».

لذلك فإنّ وظيفة المونتاج الأولى (الأولى، بالتّأكيد لكونها هي التي ظهرت في الأوّل، ولأنّ التاريخ اللاّحق للأفلام لم يتوقّف عن تأكيد مكانتها الراجحة) هي الوظيفة السرديّة. على هذا النّحو تعتبر كافّة التوصيفات الكلاسيكيّة للمونتاج هذه الوظيفة، تقريباً، على نحو علني، الوظيفة الطبيعية للمونتاج.

عندئذ، من وجهة النّظر هذه، فإن المونتاج هو الذي يؤمّن تسلسل عناصر الأحداث حسب علاقة هي إجمالاً علاقة سببيّة و/ أو زمانيّة حكائيّة: الأمر يتعلّق دوماً، في هذا المنظور، أن يجري الأمر بحيث يُدرِك المشاهد «الدراما» على نحو أفضل ويفهمها على نحو سليم.

هذه الوظيفة «الأساسيّة» بل حتّى «المؤسِّسة» للمونتاج هي في غالب الأحيان وظيفة مناقضة لوظيفة أخرى كبيرة معتبرة أحياناً على أنّها مُسْتثنية للأولى هي وظيفة المونتاج التعبيريّ - أي المونتاج الذي هو «ليس وسيلة إنّما هو غاية» و«يهدف إلى التّعبير بنفسه - عبر صدام صورتين - عن شعور ما أو فكرة ما» (مارسال مارتان Marcel Martin).

هذا التمييز بين مونتاج يبغي بالأساس أن يكون أداةً لسرد جليّ، ومونتاج يبغي إنتاج صدمات جماليّة مستقلّة إذا اقتضى الأمر عن كلّ متخيّل، يوضح بطبيعة الحال في ما هو من أمر مسألة المونتاج تخصيصاً، تناقضاً كنّا قرأنا بعدُ في موضع آخر ظهوره (لا سيّما بخصوص الصّوت). ولا يعترينا أدنى شكّ في أنّه لم يتسنّ للفكرة التي تقول «بمونتاج تعبيريّ» مثلما عرّفت بتلك الشاكلة «المتطرّفة» من غير أيّ إحالة إلى المتخيّل أن تتفعّل في الحالة التقنيّة إلاّ لماما في بعض الأفلام من أفلام حقبة الأفلام الصامتة (على سبيل المثال، أفلام الطّليعة الفرنسية). والغالبيّة العظمى من الأفلام حتّى الصامتة كانت تلجأ في واقع الأمر إلى هذين الصّنفين الاثنين من المونتاج.

لقد أدّى ضعف هذا التّمييز بين صنفين من الأفلام وسمته الصناعية سريعاً جدّاً إذن إلى تصوّر في واقع الأمر، أنّ المونتاج زيادة على وظيفته المركزيّة (السرديّة)، كان مكلّفاً أيضاً

بإنتاج عدد معيّن من مؤثّرات أخرى في الفيلم. وتختلف بخصوص هذه النّقطة التّوصيفات التجريبيّة لوظائف المونتاج، بسبب نزعتها ذاتها، اختلافاً كبيراً، فتشدّد، بالتّناوب، على هذه أو تلك من وظائفه وبخاصّة تعرّفها على أساس افتراضات إيديولوجيّة عامّة غير معلن عنها بوضوح دوماً، سوف نأتي في الجزء الثالث على هذه المسألة التي تتعلّق بدوافع شتّى نظريّات المونتاج، لنُشرْ فقط في الوقت الحاضر إلى الطّابع العامّ جدّاً لا بل الضبابيّة التي تكون لهذه الوظائف «الخلاّقة» التي خُصّ بها المونتاج: على هذا النّحو يبسطُ مارسال مارتان Marcel Martin (الذي يخصّص للمسالة تحاليل طويلة مفيدة جدّاً في الغالب)، أنّ المونتاج يخلق الحركة والإيقاع و«الفكرة»: تلك المقولات الكبرى للفكر التي تتفق مع ما يُسمى بالوظيفة السرديّة والتي لا تجيز إلا لماماً الذهاب البعيد في الاستنباط.

2. 2. وصف أكثر نظاميّة.

هذه المقاربة التجريبية والوصفيّة التي كنّا بصدد عرضها بعيدة عن أن تكون عديمة الجدوى: فلقد أحْصت، ضمن أفضل أمثلتها مع بقائها دوماً قريبة ممّا أكّده تاريخ الأشكال الفيلميّة، الرئيسَ من وظائف المونتاج الممكن تصوّرها وليس لنا في الحاضر، تبعا، إلاّ السعي إلى تنظيمها على نحو أكثر تعقلاً.

2. 2. 1. المونتاج «المثمر».

قبل كلّ شيء، يقتضي الأمر تدقيقاً سريعاً لهذا المفهوم الذي كنّا بصدد الإشارة إليه، ألا هو المونتاج «الخلاّق» أو «المُثمر» (والمرتبط بفكرة «مؤثّرات» المونتاج الممكنة). نشير بادئ ذي بدء إلى أنّ هذا المفهوم قديم بما فيه الكفاية (فقد ظهر منذ المساعي الأولى للتّفكير النظريّ المنهج في السينما):

نجد له عند بيلا بالاز Béla Balàzs سنة 1930 التعريف الآتي: المونتاج المثمر هو مونتاج بفضله نُبلّغ بأشياء، لا تظهرها الصور نفسها».

و نجد على نحو أشمل وأوضح عند جان ميتري Jean Mitry (سنة 1963): المفعول - المونتاج (أي المونتاج باعتباره إنتاجية) الذي «ينتج عن تجميع اعتباطيّ، أو غير اعتباطي، لصورتين إن جُمعتا معاً تحدّدان في الوعي الذي يدركهما فكرة غريبة وإحساساً غريباً وشعوراً غريباً لا يُحدثها كل منهما على نحو منعزل».

يتّضح إذن أنّ هذا المفهوم يَردُ في واقع الأمر بمنزلة تعريف حقيقيّ لمبدأ المونتاج، هذه المرّة من وجهة نظر مؤثّراته: يمكن أن يُعرّف المونتاج بوجه عامّ، على أنّه: «إحضار لعنصرين

فيلميين ينجم عنه إنتاج مؤثّر نوعيّ لا ينتجه كلّ من هذين العنصرين منظوراً إليه على حدة».

إنّ هذا التّعريف الهامّ لا يأتي في الحقيقة بشيء غير إظهار وتبرير المكانة الرّئيسة التي منحت في جميع العهود لمفهوم المونتاج في السينما ضمن جميع أصناف المقاربات النظريّة.

وفي واقع الأمر فإنّ كلّ صنف من المونتاج وكلّ استعمال له هو استعمال «مثمر»: فالمونتاج السرديّ الأكثر «شفافيّة»، المونتاج التعبيريّ الأكثر تجريداً، يبتغي كلاهما انطلاقاً من المواجهة والصِدام بين عناصر مختلفة، إنتاج هذا الصّنف من المؤثّرات أو ذاك. ومهما يكن من أمر الأهمّية التي كانت أحياناً عظيمة في بعض الأفلام، لما يُوظّف أثناء المونتاج (أي ما يمكن أن يُحدثه أسلوب توظيف المادة الخام المُصوَّرة مقارنة بالتصوّر الأوّلي لفيلم) فإنّ المونتاج باعتباره مبدأ، هو، بالطّبيعة، تقنية إنتاج (لدلالات، ولأحاسيس...). وبتعبير آخر نقولُ: إنّ المونتاج يُعرّف دوما، بوظائفه أيضاً.

لنأت الآن إلى وظائفه ذاتها. وسوف نميّز ثلاثة أصناف كبرى:

2. 2. 2. وظائف مونتاجيّة.

يؤمّن المونتاجُ Syntaxe علاقات «شكليّة» بين العناصر التي يجمع بينها، يُستدلّ منها على أنّها كذلك، ومستقلّة تقريباً عن المعنى. هذه العلاقات هي بالأساس من نوعين:

- مؤثّرات **وصل** أو على العكس مؤثّرات **فصل** وعلى نحو أوسع جميع مؤثرات التنقيط ponctuation والتفاصل démarcation.

هكذا نعلم، كي نضرب مثلاً كلاسيكياً جدّاً، أنّ الحالة التي يُقال لها «انسلاخ اللقطة من اللقطة» Fondu enchaîné، تسم، تحديداً، في أغلب الأوقات تسلسلا بين حادثتين مختلفتين لفيلم ما. هذه القيمة الفاصلة، ثابتة للغاية. ذاك أمر يمكن معاينته أكثر بقدر ما تحْمل حالة «انسلاخ اللقطة من اللقطة» طيلة تاريخ الأفلام دلالات شتّى (كانت مثلاً لزمن طويل مقرونة بطريقة تكاد تكون نظاميّة لفكرة اللّقطة الارتداديّة flash - back، تلك القيمة التي لم تعد اليوم، القيمة الوحيدة بالمرّة).

إنّ إنتاج علاقة شكلية بين لقطتين متعاقبتين (هي حالة خصوصيّة لهذه الوظيفة المونتاجيّة)، بوجه خاص، إنّما هو الذي يُعرّف **الوصل** في المعنى الحصريّ للكلمة. وصل تأتي فيه هذه العلاقة الصورية لتعزيز مواصلة التمثّل ذاته (سوف نتعرّض ثانية إلى هذه المسألة لاحقاً).

- مؤثّرات **تناوبية** (أو على العكس مؤثّرات متصلة).

على غرار شتّى أشكال الرّبط أو الفصل المعترف بها تاريخيّاً، فإنّ تناوب باعثَين اثنين بارزين، سمة شكلية للخطاب الفيلمي لا تلزم وحدها دلالة أحاديّة المعنى.

لقد لاحظنا منذ أمد طويل (الفكرة موجودة عند أوّل منظّري المونتاج، من بودوفكين Poudovkine إلى بالاز Balàzs) أنّه طبقاً لطبيعة محتوى اللّقطات (أو المقاطع) المعنيّة، بإمكان التناوب أن يعني المزامنة (حالة «المونتاج المتوازي بالمعنى الضيّق) أو بإمكانه أن يعبّر عن مقارنة بين نهايتين متفاوتتين بالنظر إلى الحكائية (حالة «المونتاج المتوازي») ونحو ذلك.

2. 2. 3. وظائف دلاليّة.

إنّ هذه الوظيفة أهمّ الوظائف وأكثرها كونيّة بالتأكيد (تلك التي يؤمّنها المونتاج **دوماً**). وتشتمل في واقع الأمر على حالات عميقة ومتنوّعة للغاية.

نميز بطريقة لعلّها صناعية قليلاً:

- إنتاج المعنى الحرفي - بالأساس المعنى الفضائي - الزمني - الذي يشتمل في الأصل على ما كانت تصفه مقولة المونتاج «السرديّ»: المونتاج أحد أكبر وسائل إنتاج الفضاء الفيلمي وبصورة عامّة كامل الحكائيّة.

- إنتاج المعاني الضمنية، وهي ذاتها متنوّعة جدّاً في طبيعتها: بمعنى جميع الحالات التي يربط فيها المونتاج عنصرين مختلفين لإنتاج مفعول سببيّة أو مفعول تواز أو مفعول مقارنة، ونحو ذلك.

يستحيلُ هنا أن نعطي تصنيفاً حقيقيّاً لوظيفة المونتاج هذه، بسبب الاتّساع عينه الذي يكاد يكون غير محدّد لمفهوم التضمين: فالمعنى يمكن هنا إنتاجه بوساطة ربط أيّ عنصر بعنصر آخر حتّى من طبيعة مختلفة تماماً.

بطبيعة الحال لا تعوزنا الأمثلة الكلاسيكيّة حتّى نبيّن من جملة ما نبيّنه فكرة المقارنة أو الاستعارة: نتذكّر لقطات كيرنسكي Kérenski الحمّالة لصور طاووس آلي (رمز الخيلاء)، في فيلم أكتوبر لإزينشتاين Eisenstein (1927) ولقطة قطيع الأغنام تعقب لقطة حشد بشريّ على نحو تهكّمي في فيلم «الأزمنة الحديثة» لشابلن Chaplin (1936) ولقطة دجاجات مُقوْقِئة

تعقب لقطة تعليقات ثرثارة متحمّسة في فيلم «فوري» Fury لفريتز لانغ Fritz Lang (1936) ونحو ذلك، بيد أنّ الأمر هنا ليس إلاّ حالة مخصوصة جدا تتعلّق بمونتاج لقطتين متعاقبتين.

احتدم الجدال في شأن هذه الوظائف الدلاليّة وسنرى ذلك، حول مكانة المونتاج في السينما وقيمته التي اخترقت نظريّة الفيلم بأكملها.

2. 2. 4. وظائف إيقاعيّة.

لقد تمّ الاعتراف أيضاً بهذه الوظيفة وتمّت المطالبة بها باكراً جدّاً وأحياناً ضدّ السّابقة (لا سيّما حالة أنصار «السينما الصِرف» في العشرينيات). وقد اقتُرح من بين ما تمّ اقتراحه أن يقع وسم السينما بمنزلة «موسيقى الصّورة» بمعنى توفيقة حقيقيّة للإيقاعات.

وفي واقع الأمر، كَما بيّن ذلك جون ميتري Jean Mitry في تحليل جدّ دقيق لا يسعُنا إلاّ أن نُحيل إليه، أنّه ليس ثمّة شيء مشترك بين الإيقاع الفيلمي والإيقاع الموسيقيّ، إنّ صحّ القولُ، (بالأساس لكون النّظر إن كان جيّداً لإدراك أبعاد - أي إيقاعات فضائيّة - فإنّه يدرك بعسر شديد إيقاعات المدّة التي تتحسّسها الأذن جيداً).

هكذا يبدو الإيقاع الفيلمي توفيقة بين إيقاعين اثنين متنافرين تنافراً كاملاً:

- **إيقاعات زمنيّة**، استطاعت الاستقرار في الشّريط - الصوتيّ، خصوصاً وأنّه لا يتوجّب أن نستبعد مطلقاً استعمال مُدَد ذات أشكال بصريّة (كثيراً ما كانت السينما «التجريبيّة» في مجملها يغويها إنتاج مثل هذه الإيقاعات البصريّة).

- **إيقاعات تشكيلية**، يمكن أن تنجم عن تنظيم المساحات داخل الإطار أو عن توزيع التكثّفات الضوئيّة والألوان ونحو ذلك (هي معضلة كلاسيكيّة لمنظّري الرّسم في القرن العشرين مثل كلي Klee أو كاندنسكي Kandinsky).

بطبيعة الحال، حين نميّز على هذا النّحو أصنافاً كبرى ثلاثة، نبتعد عن وصف مباشر لصور عينيّة للمونتاج تفصح بدورها عن نفسها، في حقيقة الأمر، على أنّها تفضي إلى مؤثّرات كثيرة متزامنة مثلما يكفي مثال لبيان ذلك:

- هب صورة عادية جدّاً، «الوصل على إيماءة»، الذي يتمثّل في وصل لقطتين بحيث إنّ نهاية الأولى وبداية الثانية يظهران على التالي (ومن زوايا نظر مختلفة) بداية الإيماءة نفسها ونهايتها. هذا الوصل سوف ينتج في الأقلّ:

– تأثير ربط مونتاجي syntaxique بين لقطتين (بوساطة تواصل الحركة الظّاهرة من جهتي التصاق السطحين).

– تأثير دلاليّ (سردي) على سبيل أنّ هذه الصورة جزء من ترسانة الاصطلاحات الكلاسيكيّة المخصّصة لترجمة الاستمراريّة الزمنية.

– تأثيرات معانٍ ضمنيّة محتملة (حسب مقدار الفارق بين التأطيرين وطبيعة الإيماءة ذاتها).

– تأثير إيقاعيّ ممكن مرتبط بالفصم المدرج داخل حركة ما.

إنّ فكرة وصف «أنواع مونتاج» وإقامة تصنيف لها، فكرة قديمة جدّاً تُرجمت، طيلة أمد، في صنع «طاولات[15]» (= شبكات) مونتاج. وكانت هذه الطاولات، التي غالبًا ما كانت مؤسَّسة، تقريباً على نحو مباشر على الممارسة ذاتها لمؤلّفيها، مثيرة للاهتمام دوماً. غير أنّ هدفها كان ملتبساً قليلاً وكان الأمر يتعلّق في شأنها بمصنّف «وصفات» منذورة لتغذية ممارسة صنع الأفلام بقدر ما كان يتعلّق بتبويب نظريّ لتأثيرات المونتاج. وبالنّسبة إلى تبويبنا فإنّه يحدّد **أنماطاً معقّدة** للمونتاج عبر توفيقات من سمات ثانويّة شتّى، سواء فيما يتصل بالمواد أو صيغ الفعل والتأثيرات المرجوّة. والقصد من ذلك أنّه حتّى مفهوم «طاولة» المونتاج الذي وسم بالتّأكيد مرحلة هامّة في شكلية التفكير في السينما، مفهوم عفا عليه الزّمن اليوم.

لنضرب على عجل كي نُنْهي، بعض أمثلة لهذه «الطاولات»: يحصي بالاز Balàzs من غير أن يدّعي أن يكون منهجياً، عدداً معيّناً من أصناف المونتاج: المونتاجات «الإيديولوجيّة»، والاستعاريّة والشعريّة والمجازيّة والفكريّة والإيقاعيّة والشكليّة والذاتيّة.

بودفكين Poudovkine يقدّم ثبتاً اصطلاحيّاً دونما شكّ أكثر تعقّلاً: نقيض الأطروحة، التوازي، والتماثل والتزامن واللازمة.

إيزنشتاين Eisenstein ذاته (ضمن منظور واقعي خصوصيّ بما فيه الكفاية) اقترح التبويب الآتي: مونتاج عروضي، إيقاعيّ، وأنغامي، ومتوافق، وفكري.

15 – هي عبارة عن آلات للمونتاج كانت تسندها طاولة لذلك سمّيت باسمها القديم كما هو طاولة مونتاج Table de montage.

3. إيديولوجيّات المُونتاج.

أيّا كان انشغالنا بألاّ تغيب عن أنظارنا يومًا الحقيقة الملموسة للظّواهر الفيلميّة، فإنّ بناء مفهوم المونتاج المُوَسّع الذي كنّا منصرفين إليه - بناء كان يُلزِم أن نتّخذ وجهة نظر عامّة وموضوعيّة قدر ما أمكن - وارى عنّا حقيقة تاريخيّة أساسيّة: إن كان مفهوم المونتاج ذا شأن بذلك القدر بالنّسبة إلى نظريّة السينما، فلأنّه كذلك (ولعلّه بالأساس) كان ساحة مواجهات عميقة للغاية ورهانًا بين تصوّرين عن السينما متناقضين جذريًّا.

إنّ تاريخ الأفلام منذ نهاية العقد الأوّل من القرن العشرين، وتاريخ نظريّات السينما منذ بداياتها يظهران، فعلاً، وجود فرعين اثنين كبيرين، على ألسنة مؤلّفين ومدارس شتّى وبأشكال متغيّرة بالكاد لم يتوقّفا عن التعارض غالبًا على نحو خلافي جدّاً.

– النزعة الأولى هي نزعة جميع السينمائيّين والمنظّرين الذين يُعدّون المونتاج، بوصفه تقنية إنتاج (معنى، تأثيرات) تقريباً، بمثابة العنصر الحركي الأساسيّ للسينما. وكما تشير إليه عبارة «المونتاج هو الأساس»، المستعملة أحياناً كي تعني، من بين أفلام العشرينيات، تلك (خاصة الأفلام السوفيتية) التي كانت تمثّل هذه النزعة، فإنّها تقف على تثمين أيّما تثمين لمبدأ المونتاج (لا بل في بعض الحالات القصوى، على تقييم مُبالغٍ لإمكاناته).

– وعلى العكس تؤسّس النزعة الأخرى على بخس للمونتاج، وإخضاع صارم لتأثيراته المرجعيّة السرديّة أو إلى التمثّل الواقعي للعالم منظوراً إليهما بمنزلة المبتغى الجوهري للسينما. إنّ هذه النزعة التي هي فضلاً عن ذلك مُهيمنة بشدّة في الجزء الأعظم من تاريخ الأفلام، يصفها مفهوم «شفافيّة» خطاب الفيلم وصفًا جيّداً، سوف نتطرّق إليه لاحقاً.

نكرّر القول: إذا كانت هذه النزعات، حسب الحقب مجسّدة ومفصّلة بطرق مختلفة جدّاً، فليس أقلّ من ذلك أن يكون تناقضها، إلى أيّامنا هذه أيضًا، قد حدّد إيديولوجيّتين كبيرتين للمونتاج - وعلى نحو متلازم مقاربتين كبيرتين إيديولوجيّتين - فلسفيّتين للسينما ذاتها، بما هي فنّ التمثّل والدّلالة ذات الرّسالة الجماهيريّة.

لا تسع هذه الصفحات تقديم لائحة مفصّلة عن جميع المواقف التي تمّ تبنّيها في الغرض منذ ستّين عاماً. لذلك، ولكونهما يُظهران كلاهما بشكل جذريّ يكاد يكون متطرّفًا كلاً من هذين الموقفين على التتالي، اخترنا أن نستعرض الأنساق النظريّة لأندريه بازان André Bazin و س. م. إيزنشتاين S. M. Eisenstein وأن نُقارن بينها. لا يتعلّق الأمر بالقول

إنّ كلاً منهما هو بالضّرورة «قائد» هذه المدرسة أو تلك، «فأصناف التّأثير التي أمكن لهما ممارستها على التتالي هي أصناف، إضافة إلى ذلك مختلفة جدّاً: وإن نحن نؤثرهما فلأنّ كليهما صاغا نسقاً جمالياً ونظريّة للسينما ذات تناسق معيّن. ولكون الافتراضات الإيديولوجيّة عند أحدهما كما عند الآخر، افتراضات مؤكّدة على نحو جلي جدّاً، وأخيراً لأن كليهما يمنحان مسألة المونتاج، في معانٍ متناقضة، مكانة مركزيّة في نسقيهما.

1.3. أندريه بازان وسينما «الشفافية».

يستند نسق بازان إلى مُسَلّمة إيديولوجية أساسية، ذاتها متمفصلة في أطروحتين متكاملتين بمستطاعنا أن نصوغهما على النحو الآتي:

– في الحقيقة، وفي العالم الواقعي، ما من حدث على الإطلاق خُصّ بمعنى محدّد تحديداً كاملاً قبلياً (هذا ما يعنيه بازان بفكرة «الغموض الملازم للواقع»).

– للسينما رسالة « انطولوجية» هي إعادة إنتاج الواقع مع مراعاة هذه السمة الجوهرية قدر الإمكان: على السينما إذن أن تنتج تمثّلات تتسّم «بالغموض» نفسه، أو تحاول ذلك جاهدةً.

حسب اعتقاد بازان تترجم هذه الضرورة بالنسبة إلى السينما، بصورة خاصة، بحتمية إعادة إنتاج العالم الواقعي في تواصله المادي والحدثي. هكذا يطرح في مقالة «المونتاج المحظور»:

«تكمن الخصوصية السينمائية في مراعاة وحدة الصورة مراعاة تصويرية». تلك أطروحة سوف نقيس كل ما يمكن أن يكون منها مفارقاً ومحرّضاً مقارنة بتصورات أخرى «لخصوصية» السينما (لا سيما التي يسعى إليها في استعمال المونتاج تحديداً). ويشرح بازان Bazin إضافة إلى ذلك في النص عينه هذا التأكيد على النحو الآتي: «يتوجب أن يكون للمُتَخَيَّل على الشاشة، الكثافة الفضائية التي تكون للواقع. فلا يتسنى أن يستعمل المونتاج إلا في حدود مُعينة وإلا تعدّى على انطولوجية الأسطورة السينمائية ذاتها».

يَكمن جوهر تصورات بازان بالمعنى الإيديولوجي، في بعض المبادئ التي تقوده إلى اختزال المنزلة التي يمنحها للمونتاج اختزالاً هائلاً.

ودون أن نزعم أننا نأتي على كل شيء، سوف نصف هذه التصورات المرتبطة بالمونتاج وفق المحاور الثلاثة الآتية.

1.1.3. « المونتاج المحظور».

إنّ الأمر، والحقّ يقال، يتعلق بحالة فريدة تماما، باعتراف أندري بازان Bazin André نفسه، لكنها بالنسبة إلينا ستكون بحق ثمينة بوصفها حالة حدّية (وكذلك بوصفها تشكلاً صافياً بوجه خاص للمبادئ المستخدمة). أما تعريف هذه الحالة المميزة فقدّمه بازان على النحو الآتي:

«عندما يعتمد جوهر حدث ما على حضور متزامن لعاملين فأكثر للحدث، يكون المونتاج محظورًا. ويستعيد حقوقه في كل مرة لا يعتمد فيها معنى الحدث على التلاصق المادي حتّى إن كان هذا التلاصق ملزماً عنه». أندريه بازان، «المونتاج المحظور»، في «ما السينما»؟

بالطبع ليس لهذا التعريف من دلالة إلا إذا قيلَ لنا ما الذي يُعَدّ بمنزلة «الجوهري» «لحدث ما» («معنى» الحَدَث). لقد رأينا أنّ ما هو في المقام الأول بالنسبة إلى بازان، إنما هو بالفعل، الحدث بصفته ينتمي إلى العالم الواقعي أو إلى عالم خيالي مماثل للواقع، أي بصفة أنّ دلالته «غير محدّدة قبلاً». محصّلة ذلك، بالنسبة إليه، أنّ «جوهر الحدث» لا يُمكن له بالتحديد أن يُشير إلا إلى هذا الغموض الشهير، هذا الغياب للدلالة المفروضة الذي يمنحه ذاك القدر من القيمة. هكذا يضحى المونتاج بالنسبة إليه «محظوراً» (نشير في هذه الأثناء إلى **النزعة المعيارية** التي تسم نسق بازان) كل مرة يكون الحدث الواقعي — أو بالأحرى الحدث المرجعيّ للحدث الحكائي المَعني - مُبهماً بشدة: «كل مرة مثلاً تكون عاقبة الحدث غير متوقَّعة (على الأقل من حيث المبدأ)».

المثال المفضّل الذي يلحّ عليه هو ذاك الذي يضع موضع خصومة، داخل الحكائية، خصمين أيّاً كانا: مثلاً صياد وفريسته. إنهما بامتياز أحداث عواقبها غير محدَّدة (فقد يتمكن الصياد من الفريسة أو لا يتمكن. وفي بعض الحالات، وهذا الذي يبهر بازان، يُحتمل أن تفتك الفريسة بالصياد ذاته). حينئذ، في ناظري بازان، فإن أيّ بتّ لهذا الحدث باستعمال المونتاج - مونتاج تناوبي مثلاً - يتكون من متسلسلة لقطات للصياد ومتسلسلة لقطات للفريسة، هو محض غش.

2.1.3. الشفافية.

في عدد كبير جداً (لعلّه العدد الأكبر؟) من الحالات العملية، لن يكون المونتاج بطبيعة الحال «محظوراً» حظراً باتاً: إذ يمكن أن يُتمثّل الحدث بوساطة تعاقب وحدات فيلمية (أي

لقطات بالنسبة إلى بازان) متقطعة، لكن شريطة أن يكون هذا التقطّع، تحديداً، مُوارى قدر ما أمكن: ذاك هو مفهوم «شفافية» الخطاب الفيلمي الذي يخصّ جمالية مُعَينة للسينما (لكنها منتشرة انتشاراً كاملاً، بل حتى مُهَيمنة)، التي على وفقها وظيفة الفيلم الجوهرية هي أن يتيح رؤية الأحداث المتمثّلة وليس أن ينذر نفسه كي يُرى هو ذاته، باعتباره فيلمًا.

جوهرهذا التصور يُعرّفه بازان على النحو الآتي:

« أيًا كان الفيلم، فإن هدفه هو أن يمنحنا وَهْم حضور أحداث حقيقيّة تجري أمامنا كما في الواقع اليومي. بيد أن هذا الوهم ينمّ عن خداع جوهري، ذلك أن الواقع موجود في فضاء متواصل، والحال أن الشاشة تقدم لنا في واقع الأمر تعاقباً لمقاطع صغيرة يقال لها « لقطات»، اختبارها وترتيبها ومدتها تشكّل تحديداً ما نسميه تقطيع الفيلم. وإذا ما حاولنا بذل انتباه طوعي أن ندرك الأماكن المقطعة التي تفرضها الكاميرا على الجريان المتواصل للحدث الممثّل وأن نفهم فهمًا جيداً لماذا هي، غير محسوسة على نحو طبيعي بالنسبة إلينا، نرى جيداً أننا نتسامح معها، لكونها، رغم ذلك، تترك حيّاً فينا ارتسام واقع متواصل ومتجانس»

(Bazin André، Orson Welles، ©éd du Cerf، 1972، pp. 66 - 67).

هكذا نرى، في هذا النسق وعلى نحو شديد التناسق أنّ ما يُعْتَبَر رئيساً إنّما هو دائماً «حدث واقعي» في «استمراريته» (إنّما بخصوص هذا الافتراض سوف يتسنى لنا بكل تأكيد توجيه نقد بنّاء إلى بازان).

عملياً هذا الانطباع الذي يقضي «بارتسام الاستمرار والتجانس، إنّما تمّ الحصول عليه بوساطة عمل شكلي طويل يسم حقبة من تاريخ السينما تُسمى في الغالب «سينما كلاسيكية» ويُمثّلها أفضل تمثيل مفهوم **الوصل**. والوصل، الذي يتأتى وجوده العيني من تجربة مركّبي «السينما الكلاسيكية» طوال عقود، قد يُعَرف على أنه كل تغيّر في لقطة ثانويّة باعتبارها كذلك، أي على أن كل وجه تغيير في لقطة، يُجهَد فيه كي تحفظ على جانبي التصاق السطحين عناصر **تواصل**.

لقد ابتَكَرت اللغة الكلاسيكية عدداً كبيراً من أوجه الوصل، لا يسعنا ذكرها كافة. أما الأساسي منها فهو:

- الوصل بالنظرة: هو لقطة أولى تظهر لنا شخصية تحدّق إلى شيء ما (عادة خارج المجال). اللقطة التالية تظهر موضوع هذه النظرة (قد يكون

شخصية أخرى تنظر إلى الأولى: حينها نحصل على «مجال / مجال مقابل»).

- الوصل بالحركة: هو أن تجد حركة ما نفسها، وقد خُصّت في اللقطة الأولى بسرعة معلومة واتجاه معلوم، مكرّرة في اللقطة الثانية (من غير أن يكون سند الحركتين بالضرورة الموضوع الحكائي نفسه) باتجاه مماثل وسرعة ظاهرة شبيهة بالأولى.

- الوصل بالإيماءة: هي إيماءة تقوم بها شخصية تشرع فيها في اللقطة الأولى وتنتهي في الثانية (مع تغييرفي زاوية النظر).

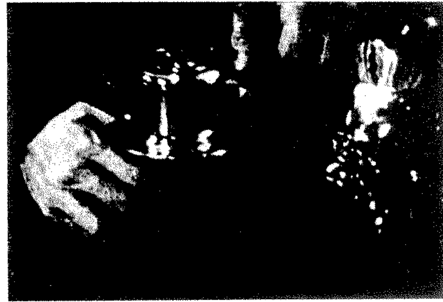
- الوصل داخل المحور: هو أن يعالج زمنين متعاقبين منفصلين (إن اقتضى الأمر بإيجاز زمني طفيف) للحدث نفسه في لقطتين اثنتين، تُصوَّر الثانية حسب الاتجاه نفسه، إلا أن الكاميرا تقترب وتبتعد مقارنة بالأولى.

إن هذه القائمة بعيدة عن أن تكون شاملة، ومع ذلك فهي تتيح معاينة أن «الوصل» قادر على الاشتغال بأن يستعمل سواء عناصر شكليّة صرفة (حركة باستقلالية عن سندها) أو عناصر حكائية بالكامل («نَظرة» مُمَثّلة).

نشير بخصوص هذه النقطة إلى أن نسق بازان استخدمه ووَسعه تقليد «كلاسيكي» بأسره لجمالية الفيلم. سوف نجد مثلاً عند نويل بورش Noêl Burchوصفاً مفصّلاً أيّما تفصيل لشتى وظائف الوصل حسب شتى الفروق الفضائية والزمنية التي يُشيرإليها.

3.1.3. رفض المونتاج خارج الوصل.

يأبى بازان، كمحصّلة منطقية للاعتبارات السابقة، أن يأخذ في عين الاعتبار وجود ظواهر مونتاج خارج المرور من لقطة إلى التي تليها. التعبير الأكثر إذهالاً لهذا الإباء، يُقرأ بلا ريب في الطريقة التي يُثمّن بها (لا سيما لدى أرسون والز Welles Orson) استعمال التصوير الفيلمي filmage في عمق المجال وفي اللقطة المتوالية، الذي ينجم عنه، على حسب رأيه نحو متواطئ «ربح في الواقعية». وبالفعل إن كان المونتاج عند بازان لا يستطيع إلا أن **يقلّص** من غموض الواقع بأن يلزمه على حمل معنى (بأن يلزم الفيلم على أن يصبح خطاباً)، فإنه على النقيض يتعين على التصوير الفيلمي بلقطات طويلة وعميقة، الذي يُظهر «أكثر» واقعيةً في القطعة الواحدة من الفيلم والذي يضع كل ما يظهره على قدم المساواة أمام المشاهد، أن يكون منطقياً، أكثر مراعاة « للواقع».


اللقطة 32


اللقطة 33

وُصل باستمرار الحركة بإيماءة شخصيّة ما


اللقطة 56


اللقطة 57

وصل المجال خارج – المجال ذي الأثر


اللقطة 489

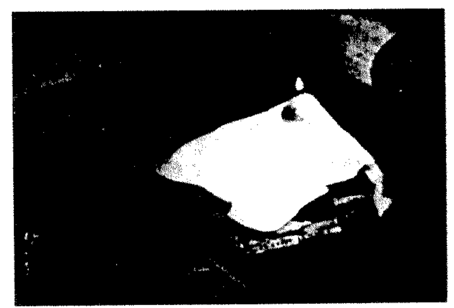

اللقطة 490

وصل لقطة ذاتية: ألفونس يرفع سمّاعة الهاتف


اللقطة 497


اللقطة 498

وصل في المحور يبرز حركة شخصيّة: هيلين ترتمي في أحضان ألفونس


اللقطة 623


اللقطة 624

وصل بالإيماءة على شخصية: برنار يفتح بعنف خزانة وويرفع رأسه نحو هيلين خارج المجال


اللقطة 633


اللقطة 634

وصل بوساطة إيجاز ملاحَظ يُنبّر إيماءة شخصية
تظهر اللقطة 633 الشخصيات تعدّ الغداء. اللقطة 634 تربط فجأة ببرنار جالسا يشرب

«على نقيض ما يمكننا الاعتقاد فيه للوهلة الأولى، فإن « التقطيع» في العمق مُثقل بالمعنى أكثر من التقطيع التحليلي. هو تقطيع ليس أدنى منه تجريداً، بيد أن تتمّة التجريد الذي يدرجه في السرد إنما تأتيه تحديداً من فائض في الواقعية. هي واقعية في وجه من الوجوه انطولوجية تُعيد للأشياء والديكور كثافة وجودهما ووزن حضورهما. وهي واقعية درامية تأبى على نفسها فصل الممثل عن الديكور واللقطة الأولى عن الأعماق. وهي واقعية سيكولوجية تعيد وضع المشاهد في صميم الشروط الحقيقية للإدراك. إدراك غير محدد أبداً بالكامل قبلاً» (Andre Bazin، *Orson Welles*، p 70)

هنا أيضًا، بوسعنا أن نشير إلى أنه إن كانت هذه الملاحظات متناسقة بالكامل مع الهوس الحقيقي للاستمرارية الذي يحدّد نسق بازان، فإنها تنبثق من ضرب من عمى البصيرة إزاء ما يكذّبها على نحو مباشر جدّاً في الأفلام التي تتّخذها حجّة (بخاصة فيلم المواطن كاين)، هكذا في فيلم ويلز الذي حلله بازان طويلاً، يُستعمل عمق المجال، على الأقل، لإنتاج مؤثّرات مونتاج كأنْ يُجاور مثلاً في الصورة عينها مشهدين ممثّلين وفق ضربين متنافرين نسبياً، بقدر ما يستعمل كي تعرض «بالتساوي» جميع عناصر التمثّل. كذلك، غالباً ما يكون طول اللقطات مُناسَبة، لا سيما بفضل حركات كثيرة جداً لآلة الكاميرا، لإنتاج تغيرات بل حتى قطائع داخل اللقطات ذاتها، تشبه شبهاً شديداً مؤثّرات المونتاج.

2.3. س.م. إيزنشتاين و«السينما – الجدلية».

إن نسق إيزنشتاين، الذي قد يكون أحادي المضمون على نحو أدنى من نسق بازان، متناسق بقدر تناسق نسق بازان، لكن في اتجاه معاكس جذرياً. فالافتراض الإيديولوجي الذي يستند إليه أساساً يستبعد كل اعتبار لافتراض «واقعيّ» ينطوي في ذاته على معناه الخاص به والذي لا يتوجب المساس به. وباستطاعتنا القول، بالنسبة إلى إيزنتشاين: ليس للواقع في الحد الأدنى أي جدوى خارج المعنى الذي نمنحه إياه وخارج القراءة التي نُسقطها عليه. عندئذ يُنظر إلى السينما على أنها أداة (من بين أخريات) لهذه القراءة، إذ ليس على الفيلم عبء إعادة إنتاج «الواقع» دونما تدخل فيه، إنما على النقيض، عليه عبء أن يصوّر هذا الواقع مُقدماً في الوقت نفسه، حكمًا إيديولوجياً ما (بأن ينشئ خطابًا إيديولوجيًا).

بطبيعة الحال هنا تظهر معضلة لم تكن نظرية بازان تتعرّض لها (أو بالأحرى كانت تستبعدها) وهي معضلة «معيار حقيقة» خطاب كذاك الخطاب. بالنسبة إلى إيزنشتاين الخيار واضح تماماً: ما يضمن حقيقة الخطاب الذي

ينطق به الفيلم، إنما هو تطابقه مع قوانين المادية الجدلية والمادية التاريخية (وأحيانا، بطريقة فجّة أكثر تطابقه مع الأطروحات السياسية للمرحلة الزمنية). وإن كان ثمة معيار حقيقة بالنسبة إلى بازان، فإنه متضمَّن في الواقع عينه: أي إنه يتأسس في آخر المطاف على وجود الله.

لأجل ذلك سوف يَعتبر إيزنشتاين الفيلم خطاباً متمفصلاً أكثر ممّا يعتبره تمثلاً، حتى إن اجتهاده بخصوص المونتاج يتمثل، تحديداً، في تعريف هذا «التمفصل». سوف نميّزهنا أيضًا ثلاثة محاور أساسية.

1.2.3. المقطع والصراع.

يعني مفهوم «المقطع» Fragment عند إيزنشتاين، وهو مفهوم خصوصي بالمطلق لنسقه، الوحدةَ الفيلميةَ. والشيُء الأولُ الذي يتوجّب علينا ذكره هو أن إيزنشتاين، على خلاف بازان، وعلى نحو منطقي، لا يعتبر بتاتاً هذه الوحدة مثيلاً **للقطة** بالضرورة. إذ إنّ «المقطع» قطعة توحيدية للفيلم، غالباً ما يُلبَس في الممارسة باللقطات (ناهيك أنّ سينما إيزنشتاين تتّسم بلقطات عموما قصيرة جدّاً)، سوى أنه يمكن أن يُعرّف على الأقل نظريا بطريقة أخرى تماماً (بما أنه وحدة، ليست لتمثل ما إنما لخطاب ما). وعلاوة على ذلك، فإن هذا المفهوم متعدد المعاني تعدّداً شديداً ويتقبّل عند إيزنشتاين على الأقل ثلاثة معان مختلفة بما فيه الكفاية (لكنها متكاملة):

– يُعدّ المقطع، بداية، بمنزلة عنصر من السلسلة المقطعية للفيلم، فيُعرّف في هذا الصدد بالعلاقات والتمفصلات التي يبديها مع بقية المقاطع التي تحيط به.

– ثم إنّ المقطع باعتباره صورة فيلمية تم تصوّره قابلا للتفكيك إلى عدد هائل من عناصر مادية مطابقة لشتى ثوابت التمثل الفيلمي (الإضاءة، التباين الضوئي، الحبّة[16]، «الصوتية التصويرية»، اللون، الديمومة، تضخيم الإطار، ونحو ذلك) – يُعتبرُ هذا التفكيك أداة «لحساب» العناصر التعبيرية والدّالة للمقطع، والتحكّم بها. محصّلة ذلك أن توصف العلاقات بين المقاطع على أنها مُمَفصلة مع ثوابت ما مكوّنة مقطعاً معلوماً مع ثوابت ما أخرى مكونه لمقطع أو مقاطع أخرى في حساب معقد (والحق يقال، مريب دائماً).

ثمّة مثال لهذا «الحساب» غالبًا ما يذكره إيزنشتاين ذاته، هو متتالية «الضباب في ميناء أوديسا Odessa» في فيلم «البارجة» «بوتومكين» (1926) (قبيل موارة الملاح المتوفى فاكولينتشوك vakoulintchouk التراب). في

16 – حبَّة Grain أصغر جُزيء يقيّم به صفاء الصورة عند سحب النُسخ

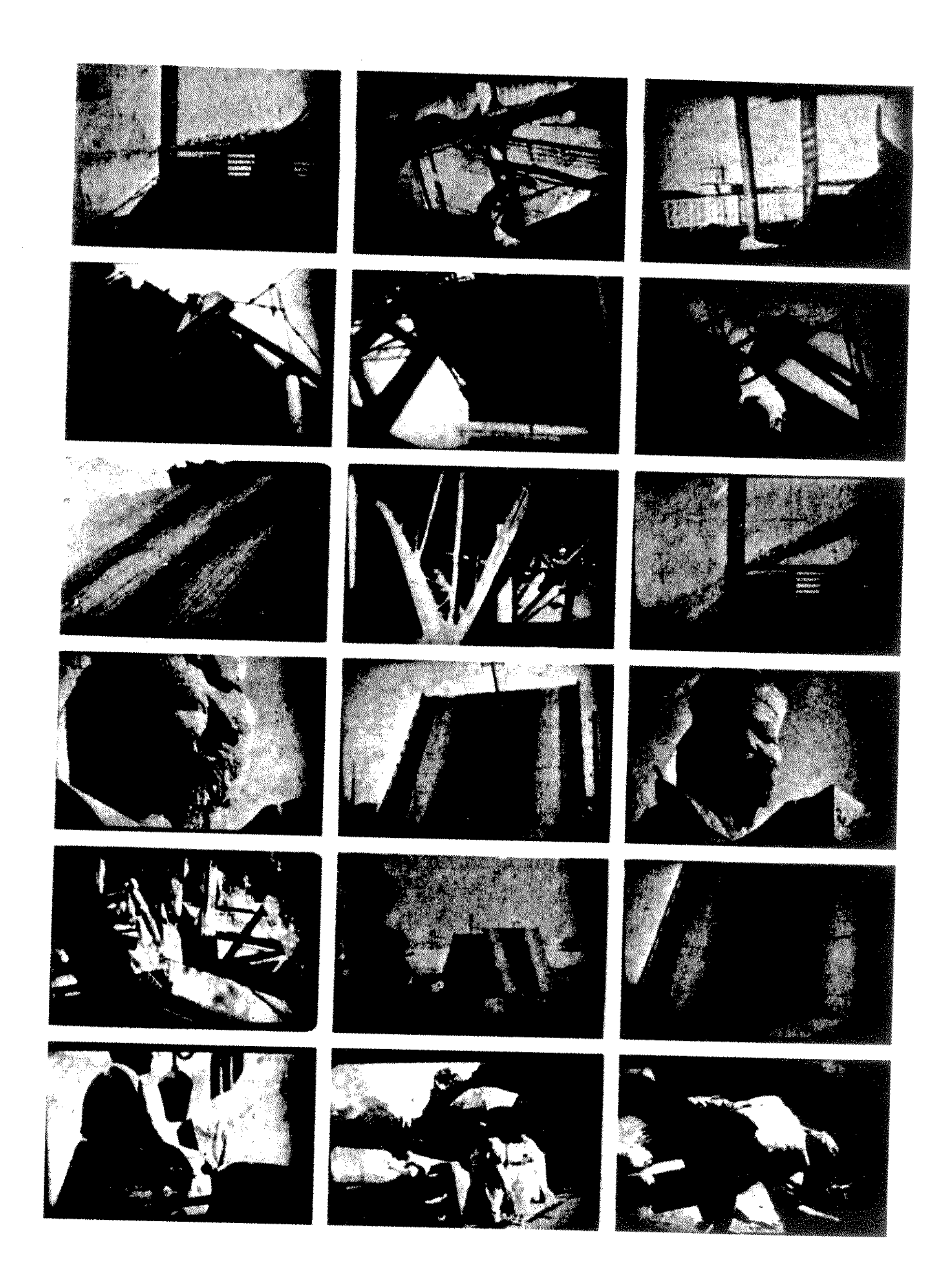
هذه المتتالية، المقاطع مجمَعة أساساً بالنظر إلى ثابتتين: «انتشار الضباب» (الذي يُحلّل بدوره بتشكيلة معيّنة للون الرمادي وبدرجة معيّنة للضبابي، ونحو ذلك»)، والإضاءة.

– أخيرًا يشتمل مفهوم المقطع على صنف معينّ من العلاقة بالمرجع :Référent فإذ يُقتطع المقطع من الواقع (واقع يُعدُ منظّماً أمام الكاميرا ولأجلها)، يجرى عليه كأنما **قطيعة**: إنها، إن شئنا ذلك، المقابل بالضبط «للنافذة المفتوحة على العالم» لبازان. كذلك هو الإطار، له عند إيزنشتاين دوماً قيمة فصم صريح على وجه التقريب بين عالمين متباينين، عالم المجال وعالم **خارج - الإطار**. أما مفهوم خارج – المجال، فما عدا بضع استثناءات قليلة، فإنه عمليّاً لم يأت على لسان إيزنشتاين يوماً. أمّا بازان الذي على الرغم من القوة القيميّة للاختيارات المخصّة به، أحاط علما إحاطة جيّدة بأصل المعضلة، فكان يتحدث في هذا الشأن عن تصوّرين اثنين عن الإطار متعارضين: فإما «نابذ» أي يفتح على خارج يفترض به خارج – مجال، وإمّا « جاذب»، أي لا يحيل إلى أيّ خارج فيعرض نفسه صورة فقط. بطبيعة الحال ينتمي مقطع إيزنشتاين إلى هذه النزعة الثانية.

يتّضح إذن كيف أن مفهوم المقطع هذا، في جميع المستويات التي تحدّده، يظهر نفس تصوّر الفيلم باعتباره **خطاباً متمفصلاً**: فسياج الإطار يُوجّه الاهتمام إلى المعنى الذي هو فيه معزولا. هذا المعنى ذاته، المبني تحليليا آخذاً بعين الاعتبار سمات مادية للصورة، يتوافق ويتمفصل على نحو علني ومشترك في المعنى باطّراد (إنّ سينما إيزنشتاين «تصعق الغموض» حسب تعبير رولان بارت Roland Barthes).

وبالتلازم مع ذلك ينظر إيزنشتاين إلى إنتاج المعنى داخل تسلسل المقاطع المتعاقبة وفق منوال **الصراع**. ولو لم يكن مفهوم «الصراع» جديداً بالمطلق (إذ هو ينسل مباشرةً من مفهوم «التناقض» مثلما طُرح في الفلسفة الماركسية و«المادية الجدلية») فإن استخدام إيزنشتاين له لا يترك مجالاً للمرء ألا يكون مذهولاً أحياناً بتوسّعه ونظاميته. بالفعل، فالصراع بالنسبة إليه إنما هو الجنس القواعدي للتفاعل بين وحدتين للخطاب الفيلمي أيّاً كانا: بالتأكيد صراع المقطع مع المقطع لكن أيضاً «داخل المقطع» فيتعيّن وفق هذه الثابتة الخصوصية أو تلك. نذكر فقط من بين النصوص الأخرى الكثيرة، بعض مقتطفات من مقال لسنة 1929:

مثال مُعبّر بصورة خاصة لتصورات إيزنشتاين في المونتاج في فيلم **أكتوبر** (1927)



أكتوبر لـ س.م إيزنشتاين (1927)

«من وجهة نظري ليس المونتاج الفكرة مشكّلة من مقاطع صنعت متسلسلة، إنما فكرة تولد من صدام بين مقطعين مستقلين (...)

بوسعنا أن نعطي أمثلة للصراعات:

1. الصراع الخطّي
2. صراع السطوح
3. صراع الأحجام
4. الصراع الحيزي
5. صراع الإضاءات
6. صراع الإيقاعات (...)
7. الصراع بين العُدّة والتأطير (تحريف حيزي بوساطة زاوية نظر الكاميرا)
8. الصراع بين العُدّة وحيزيتها (تحريف بصري بالعدسة)
9. الصراع بين السيرورة وزمانها (بطيئة، متسارعة)
10. الصراع بين مجموع المُركّب البصري وميدان آخر بأكمله»

«مسرحة الشكل الفيلمي»

وعلى غرار الرأي الذي يقضي بالتفكيك التحليلي للمقطع إلى جميع ثوابته المشكّلة له، فإنّ قائمة كتلك القائمة لا يتأتى لها بطبيعة الحال أن تجعل نصب عينيها الشمولية (حتى وإنّ صادف أحيانا أن يوحي إيزنشتاين على نحو طوباوي بذلك) ذلك أن قيمتها خاصة في النزعة التي تدلّ إليها، إنها نزعة إنتاجية مخفّفة لمبدأ المونتاج: هاهنا يُوظّف مفهوم المونتاج «المنتِج» في الصميم كما أثرناه أعلاه..

2.2.3. اتّساع مفهوم المونتاج.

المحصّلة المباشرة لما كان يُذكر للتوّ، أن يصبح المونتاج، تبعًا، داخل هذا النسق، المبدأ الوحيد والمركزي الذي يحكم كل إنتاج للدلالة، والمبدأ الذي ينظّم كل الدلالات الجزئية التي أنتجت في فيلم مسمّى. بخصوص هذه النقطة لا يكفّ إيزنشتاين عن الرجوع، مكرّساً مثلاً جزءاً بأكمله من مؤلفه المهمّ عن المونتاج من سنة 1937 إلى سنة 1940 حتّى يبيّن أن «**التأطير**» ليس إلا حالة خاصّة تعود إلى الإشكالية العامة للمونتاج (على اعتبار أنّ التأطير

وتشكيل الإطار إنّما يهدفان قبل كل شيء إلى **إنتاج المعنى**)

أمّا المرحلة الأخيرة من تفكيره، فهي من وجهة النظر هذه، مرحلة «الطباق السمعي البصري». وهو تعبير يهدف إلى وصف السينما الصوتية على أنها استعمال طباقي معمَّم لجميع العناصر والثوابت الفيلمية، تلك التي للصورة التي تم التطرق إليها في تعريف المقطع البصري، كما تلك التي للصوت.

الفكرة في حدّ ذاتها، غير جديدة بالمقارنة مع ممارساتها التحليلية بشأن الصورة، بيد أنها تاريخيا ذات أهمية كبيرة، ذلك أنها، تقريباً، المحاولة النظامية الوحيدة للتفكير في العناصر الصوتية في الفيلم على نحو مخالف للتفكير على معنى التكرار وخضوع الصوت للمرجعية المشهدية — البصرية.

في نظرية إيزنشتاين (إن لم يكن في أفلامه، بما أنّ الفيلم الوحيد الذي يدفع فيه بهذه الفكرة إلى أقصاها، **مَرج بيجين**، والذي صوره سنتي 1935 - 1936، مُنع ثم فُقد) تشترك مختلف العناصر الصوتية والكلمات والضجيج والموسيقى بما يضاهي الصورة وعلى نحو مستقل نسبياً إزاءها في تشكيل المعنى: بل تستطيع، حسب الحالات، تعزيزها ونقضها، أو ببساطة إنشاء خطاب «موازٍ».

3.2.3. التأثير على المُشاهد.

ثمة في الأخير تحديد نهائي لكلّ التأمّلات في الشكل الفيلمي، مفاده أنّ لهذا الشكل (الذي يُحلّل من فورة بالنسبة إلى إيزنشتاين، باعتباره حمّالاً لمعنى محدّد ماقبلياً، منشود ومتحكّم به) عبء التأثير على المشاهد و«تشكيله».

بخصوص هذه النقطة، تتنوع معجم مصطلحات إيزنشتاين تنوّعاً هائلاً خلال سنوات — تنوعات تقتفي أثر تنوعات نماذج نفسية المشاهد التي يتبناها تباعاً - إلا أن شغله الشاغل ظل دائماً مركزياً وجوهرياً. المهم بالنسبة إلى تناسق النسق، هو معاينة أنّ السمة المشتركة لجميع المتوالات التي يستخدمها ليصف النشاط النفسي للمشاهد، على الرغم من تنوّعها الكبير، هي افتراض مماثلة معينة بين السيرورات الشكلية في الفيلم واشتغال الذهن البشري.

في العشرينيات يؤوب إيزنشتاين عن طيب خاطر إلى «الرَكاسة» Réflexologie **التي تُرجِع كل سلوك بشري إلى تشكّل عدد كبير جداً من الظواهر الأولية من صنف مثير ردة الفعل. ومثلما كان إيزنشتاين لا يتوجّس خيفة من افتراض أن بالإمكان حساب جميع الثوابت التي تعرّف مقطعاً ما،**

كانت تغويه الفكرة التي تقضي بإمكان حساب المفعول الأولي لكل هذه المثيرات، وكذلك التحكّم في المفعول النفسي الذي ينتجه الفيلم.

وسوف يبحث فيما بعد عن المماثلة الوظيفية بين الفيلم والفكرة ضمن تمثلات أكثر إجمالاً وأقل ميكانيكية من التي سلفت، الشيء الذي سوف يسوقه إلى الدفاع عن الفكرة التي تقول بـ«الإثارة» الفيلمية والتي لها يستجيب بشكل «عضوي» خروج المشاهد من عقاله» والذي يأخذه انتسابه العاطفي/ الذهني للفيلم.

هكذا يختلف كل شيء، وليس فقط في شأن مسألة المونتاج لدى المُنظّرَين بازان وايزنشتاين. وليس الأمر فضلاً عن ذلك، مثلما قد يُفهم، أن بينهما تناقضات مصطلحاً بمصطلح تنجم من التحصّن بمواقف متقابلة في شأن مفاهيم مشتركة، إذ التناقض جذري أكثر بكثير بما أنه ليس ثمة أمر مشترك عملياً بين هذين النسقين في واقع الأمر. فليست تقديراتهما (لمنزلة المونتاج من بين أشياء أخرى) متباينة فحسب، إنما هما لا يتكلّمان تماماً عن الشيء عينه. فالذي يعني بازان هو تقريباً، على نحو حصري، إعادة الإنتاج الأمينة و«الموضوعية» لواقع يحمل كامل معناه في ذاته. في حين أنّ إيزنشتاين لا يرى الفيلم إلا بمثابة خطاب متمفصل، تقريري، لا يأتي شيئاً إلا أن يسند نفسه بإحالة مجازية للواقع.

ليس هذان الموقفان الإيديولوجيان، بالتأكيد، بالموقفين الوحيدين الممكنين: فليس أقل من ذلك أنهما كانا طيلة عقود في قلب جدال خفي أحياناً وحادٍ دائماً بين «أولئك الذين يعتقدون في الصورة» و«أولئك الذين يعتقدون في الواقع» (بازان).

قد يكون نسق بازان أدنى نضجاً نظرياً من نسق إيزنشتاين، لكنّه يمتلك بالمقابل ضرباً من سمة «البداهة» (في مجتمعنا) تفسّر التأثير الهائل الذي مارسه على جيل بأكمله من المنظرين (لا زلنا نعثر على موضوعات وتفكير «بازاني» جدّاً. على سبيل المثال في النصوص، إلى ذلك، المشوّقة التي كتبها بير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini حوالي نهاية الستينيات). وعلى عكس ذلك، فإن نسق إيزنشتاين الذي سيئت معرفته لمدة طويلة (تملأ نصوص إيزنشتاين آلاف الصفحات، جزء كبير منها لم يسبق نشره) ظل حتى هذه السنين الأخيرة محلّ فضول متّحفيّ أو بالكاد كذلك. وقد رافقت حتّى إعادة اكتشافه، بطرق ذات دلالة شديدة، الحركة الإيديولوجية الكبيرة التي ترجمت في حقل السينما، في مستهلّ السبعينيات في نقد حامي الوطيس للأطروحات البازانية (باسم سينما «مادية» مناقضة لسينما «الشفافية»).

قراءات مقترحة

1. الوظيفة السردية للمونتاج

AMIEL (Vincent), *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2001.

CHATEAU (Dominique), "Montage et récit", dans *Cahiers du XXe siécle*, no 9, 1978.

PINEL (Vincent), *Le Montage*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN - CNDP, 2001.

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire), "Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma", dans *Revue des sciences humaines*, janvier, 1971.

SOURIAU (Anne), "Succession et simultanéité dans le film", dans *L'Univers filmique* (sous la dir. d'Etienne Souriau), Paris, Flammarion, 1953.

2. تعريفات موسّعة للمونتاج

AMENGUAL (Barthélemy), *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers 1971. p. 149-164.

BALÀZS (Belà), *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, chap. 5 et 6.

JURGENSON (A.), *Pratique du montage*, Paris, FEMIS, 1990.

METZ (Christian), "Montage et discours dans le film", dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1972.

3. الإيقاع

BURCH (Noël), "Plastique du montage", dans *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

MITRY (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, Paris, Éditions Universitaires, 1966, champ. 9 et 10.

4. إيديولوجيات المونتاج

AUMONT (Jacques), *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 1979, *passim*.

BAZIN (André), "Montage interdit", dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1975, vol. 1.

EISENSTEIN (Sergueï M.), *Au-delà des étoiles*, Paris, 1974, UGE, coll. "10/18".

NARBONI (Jean), PIERRE (S.), RIVETTE (Jacques), "Montage", dans *Cahiers du cinéma*, no 210.

VILLAIN (Dominique), *Le Montage au Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

5. الوظيفة «التعبيرية» للمونتاج

KOULECHOV (Lev), *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, (François ALBERA, sous la dir. de)

POUDOVKINE (Vsevolod), *Film technique*, New York, Vision Press, 1958, p. 66-78.

6. ممارسة المونتاج من منظور كلاسيكي جداً. يبقى المرجع الأساسي

REISZ (K.) et MILLAR (G.) , *The Technique of Film Editing*, Londres, New York, Focal Press, 2e édition, 1968.

الفصل الثالث

السينما والسرد

1. السينما السردية

1. 1. لقاء السينما والسرد.

أن نذهب إلى السينما، يعني في معظم الحالات أن نذهب لرؤية فيلم يروي حكاية. يبدو هذا التوكيد بديهياً جداً طالما أن السينما والسرد يشتركان في الجوهر. مع ذلك ليس هذا الأمر تحصيلَ حاصلٍ.

لم تكن المزاوجة بين الاثنين بديهية في البدء: ففي الأيام الأولى من وجودها، لم تكن السينما منذورة أن تصبح سردية بكثافة. فلقد كان بالإمكان ألا تكون إلاّ أداة تقصٍ علمي وأداةَ تحقيق صحفي أو توثيقي وامتدادا للرسم، بل حتى مجرد تسلية سوقية زائلة. لقد كان منظوراً إليها باعتبارها وسيلة تسجيل، ما كانت رسالتها أن تروي حكايات بطرق نوعية.

لئن لم تكن بالضرورة رسالة، ولئن كان كذلك في لقاء السينما والسرد شيء ما من الصدفة من جنس حدث حضاري، فقد كانت هناك، مع ذلك، بعض الأسباب لهذا اللقاء، سوف نحتفظ، بالأساس بثلاثة. السببان الأولان يتعلّقان بمادة التعبير السينمائي ذاته: الصورة المتحركة المجازية.

- أ - الصورة المتحركة المجازية.

تمنح السينما، بصفتها وسيلة تسجيل، صورة مجازية، تُعرَف فيها، بفضل عدد معين من الشروط (في شأن هذه النقطة انظر لاحقاً «السينما تمثّلاً بصرياً»)، الأشياء المصوَّرة. غير أن مجرّد التمثّل وإظهار شيء ما على نحو يقع التعرّف عليه، هو فعل تجلية يلزم منه أننا نرغب قول شيء ما في شأن هذا الشيء. على هذا النحو ليست صورة مسدّس ما معادلة لكلمة «مسدّس» وحدها. إنما تحمل ضمنياً ملفوظاً، من قبيل «هو ذا مسدس» أو «هذا مسدس»، يمكّن من إماطة اللثام عن فعل البيان والرغبة في أنْ يجعل للشيء دلالة فيما وراء مجرّد تمثُّل له.

بالإضافة إلى ذلك، فإن كل شيء، حتى قبل إعادة إنتاجه، يحمل، بالنسبة إلى المجتمع الذي يُعرَف هو فيه، نصيباً من القيم بتمامه وكماله هو ممثلُها وهو « يرويها»: ذلك أن كلّ شيء، هو في حدّ ذاته خطاب. فهو عيّنة اجتماعية، تصبح بفضل مكانتها واصل خطاب وواصل متخيّل بما أنه يصبو إلى أن يخلق من جديد حواليه (على نحو أدق، الذي يشاهده هو الذي يصبو إلى خلقه من جديد) العالم الاجتماعي الذي ينتمي إليه. لأجل ذلك يستدعي كل مجاز وكل تمثل السردَ حتى إن كان جنينياً، بوساطة ثقل النظام الاجتماعي الذي ينتمي

إليه الممثّل وبوساطة بيانه. يكفي، حتى نحيط علماً بالأمر، أن نشاهد الملامح المصورة الأولى التي تستحيل لنا من فورها، روايات قصيرة.

- ب - الصورة المتحركة.

إن كنا ألححنا، في الغالب، على استرجاع التصوير السينمائي للحركة كي نشدّد على واقعيته، فإننا نبطئ عموماً بدرجة أدنى عند حقيقة أن الصورة المتحركة، صورة في تغير دائم يمكّن من رؤية العبور من حال للشيء الممثّل إلى حال أخر، وحقيقة أنّ الحركة تتطلب الزمن. والمتمثل في السينما، متمثل في الصيرورة، وما من شيء وما من منظر طبيعي أيّاً كان سكونه إلا ويلغي نفسه، بمجرد أن يكون مصورا، متأصلاً في الديمومة ومعروضاً للتغير.

لقد أبرز التحليل البنيوي الأدبي أنّ باستطاعة كل حكاية وكل متخيل أن يُختزل في مسير من حال جدالي إلى حال نهائي وأن تُرسم بيانيًا بوساطة متسلسلة من التغيرات التي تتتالى عبر تعاقبات من نمط: إثم للاقتراف - إثم مُقترف - جرم للعقاب - سيرورة عقاب - جرم معاقب - حسنة أُوتيت.

هكذا إذن، تمنح السينما المُتخيل، بوساطة الصورة المتحركة، الديمومة والتغير: أُتيح إذن جزئيًا بفضل هذه النقاط المشتركة، للقاء بين السينما والسرد أن يحدث.

- ت - البحث عن شرعية.

السبب الثالث الذي باستطاعتنا تقديمه، يتّصل بحقيقة أكثر تاريخية: أنّها مكانة السينما في بداياتها. لقد كانت السينما ذاك «الابتكار دونما مستقبل» مثلما كان يصرّح بذلك لوميير Lumière. كانت في الأزمنة الأولى فرجة بخسة قليلاً وألْهيّة عرَضية كانت تبرر ذاتها بالأساس - لكن ليس فقط - بالتجديد التقني.

كان الخروج من هذه العزلة النسبية يتطلب أن يتمّ وضع السينما تحت رعاية « الفنون النبيلة» التي كانت في ملتقى القرنين التاسع عشر والعشرين، المسرح والقصّة، وأن تبرهن بشكل ما على أنها تستطيع هي أيضاً أن تقصّ حكايات «جديرة بالاهتمام».

هذا لا يعني أن عروض «ميلياز» لم تكن بعد حكايات صغيرة، إنما يعني أنّها لم تكن تملك الأشكال المتطورة والمعقدة للمسرحية أو للقصّة.

ولكي يُعترف بالسينما فنّاً في جزء منها، تعلّقت عندئذ همّتها بتطوير قدراتها السردية.

هكذا إذن أُنشئ سنة 1908 بفرنسا مجمع الفيلم الفني الذي كان طموحه «التحرك ضد الوجه الشعبي والآلي للأفلام الأولى» بأن يستدعي ممثّلي مسرح ذائعي الصيت لاقتباس مواضيع أدبية مثل «عودة يوليسيس»، «زهرة الكاميليا»، «روي بلاس» و«ماكبيث». أما أكثر الأفلام شهرة لهذه المتسلسلة فهو «اغتيال دوق دو غيز» (النص الفيلمي للأكاديمي هنري لافودان Henri Lavedan، والتوزيع الموسيقي كاميل سانت - سانس Camille Saint Saens) مع الممثل لو بارغي الذي قام بإخراجه (سنة 1908).

2.1. السينما اللاّ سردية: معضلات حدود

1.2.1. السردي/ اللاّ سردي.

يتمثل السرد في إظهار حدث، واقعي أو خيالي. ذاك أمر يلزم منه على الأقل أمران: بداية، إنّ تسلسل الحكاية مفوّض لتقدير الذي يقصُّها والذي بإمكانه تبعاً استعمال عدد معين من الحيل كي يداري مؤثّراته، ثم إن تتبع الحكاية تسلسلاً يعدّله،معاً، الراوي والأنماط التي تمتثل إليها.

في يومنا الحاضر تُهيمن السينما السردية في الأقل على صعيد الاستهلاك. أمّا على مستوى الإنتاج فيجب بالفعل ألاّ ننسى الموقع الهام الذي تشغله أفلام الميدان الصناعي أو الطبي أو العسكري. من أجل ذلك إذن يجب أن لا تُشبّه السينما السردية بجوهر السينما. ذلك أننا قد نسيء معرفة الموقع الذي شغلته ولا زالت، في تاريخ السينما، سينما «الطليعة» أو السينما «الهامشية» [17] أو السينما «التجريبية» التي تصبو إلى ألاّ تكون سردية. وإن كان التمييز، المسلّم به عادة، بين سينما سردية وسينما لا سردية يحيط علماً إحاطة جيدة بعدد معين من الاختلافات بين مُنتَجات وممارسات إنتاج، فإنه لا يبدو مع ذلك أن بالإمكان الإبقاء عليه دفعة واحدة. إذ لا يتأتى لنا بالفعل أن نقابل وجها لوجه سينما «س ت ص» (سردية - تمثلية - صناعية) بالسينما «التجريبية» من غير أن نسقط في التشويه، وذلك لسببين اثنين متضادين:

- ليس كل ما في السينما السردية، بالضرورة سردي - تمثيلي. ذلك أنّ السينما السردية تقوم بالفعل، على عُدّة بصرية بأكملها ليست ممثِّلة: انسلاخات اللقطة من الضوء

17 المعنى الحرفي: «سردابي» والكلمة عنت في الستينيات جملة من الأفلام التي أنتجها «خارج النسق» سينمائيون مثل كينيث أنجر Kenneth Anger، جوناس ميكاس Jonas Mekas غريغوري ماركو بولو - Gregory Markopolos، أندي وارول Endy Warhol وستان باركاج Stan Barkhage.

Les fondus en noir والمداري المغزول Panoramique filé والاستعمالات الجمالية للّون والتشكّل. ولقد أبرز عدد من التحليلات الفيلمية الحديثة عند مخرج مثل لانغ Lang وهيتشكوك أو إيزنشاتين فترات تفلّت عشوائي من السرد ومن التمثل. هكذا نستطيع العثور على «فيلم اللمعان» (أو «Flicker - film» الذي يستعمل الاختصار الأقصى لظهور الصور خارج الظلمة وعلى التعارض بين «صورة ناصعة البياض – صورة شديدة العتمة») عند فريتز لانغ (في نهاية فيلم «وزارة الرعب»، 1943 وفيلم «شارع سكارليت»، 1945) في أفلام بوليسية مرعبة في غمرة الفترة الكلاسيكية.

– على خلاف ذلك، فإن السينما التي تزكّي نفسها لاسردية لكونها تتحاشى اللجوء إلى أحدى سمات الفيلم السردي أو إلى بعضها، تحتفظ دائماً وأبداً بعدد معين منها. وهي من جهة أخرى لا تختلف عنها أحياناً إلا بنظامية مسلك لم يستخدمه المخرجون «الكلاسيكيون» إلا عرضًا.

وفي واقع الأمر تستعيد أفلام ،كأفلام ويرنر نيكس Werner Nekes (T.Wo. MEN 1972، وMakimono 1974) وأفلام نورمان ماك لارين Norman Mc Laren (Neighbours1952 و1956 ،Rythmetic وChairy Tale 1957) التي تستخدم المضاعفة التدريجيّة للعناصر (لا عقدة ولا شخصيّة) والتعجيل في الحركة أو في حركتهم، مقوّمًا تقليدياً للسّرد يقضي بمنح المُشاهد انطباعاً بتوارد منطقي، عليه أن يفضي بالضرورة إلى نهايته وإلى قرار.

أخيرًا، يتعيّن لكي يكون فيلمٌ ما لا سردياً برمّته أن يكون لا تمثلياً، بمعنى ألاّ يتسنّى التعرّف في الصّورة على شيء وألاّ يتسنّى أيضًا إدراك علاقات زمن أو تعاقب أو سبب أو نتيجة بين اللّقطات أو العناصر. فهذه العلاقات المدركة بالفعل تذهب لا محالة مذهب الفكرة التي تقول بتغيير خيالي وتطوّر متخيّلي تحكمه مرجعيّة سرديّة.

مع ذلك، إن كان هكذا فيلم ممكناً، فإنّ المشاهد الذي اعتاد حضور المتخيل، لا زالت به نزعة إلى إعادة ضخّها هناك حيث لا توجد؛ فأيّ خطّ كان وأيّ لون كان يمكن أن يصلح أداة وصل للمتخيل.

2.2.1. أسس جدال.

غالباً ما تستند الانتقادات الموجّهة إلى السينما السرديّة الكلاسيكيّة إلى فكرة أنّ السينما كانت قد ضلّت طريقها باتباعها النموذج الهوليودي. لهذا النموذج ثلاثة أوزار: أنّه

أمريكي وعليه فهو موسوم سياسيّاً. وأنّه سردي وفقاً للتقليد الصارم للقرن التاسع عشر. وأنّه صناعي، أي يوفّر منتجات مُعيَّرة.

هذه الحجج هي جزئياً حجج وجيهة وصائبة، لكنّها لا تحيط علماً إحاطة كاملة بالسينما «الكلاسيكيّة»، إذ هي تُجمع بداية على أنّ السينما السرديّة الكلاسيكيّة كما لو كانت سينما المدلول دونما شغل على الدال أو التفكير فيه وكما لو أنّ السينما اللاسرديّة كانت سينما الدال دونما مدلول ودونما محتوى.

أن تكون السينما الأمريكيّة، سينما موسومة، فهذه بديهيّة، بيد أنّ هذا الأمر يَصحّ على كلّ إنتاج سينمائي. إذ ليس المحتوى في السينما سياسياً دون سواه: فالعدّة السينمائيّة عينها، هي كذلك أيضاً جزئيّاً، سواء بالنسبة إلى فيلم سردي أو إلى فيلم لا سردي (بخصوص هذه النقطة انظر الفصل الخامس).

وتستند الفكرة التي تقضي باغتراب السينما السرديّة في أنماط روائيّة ومسرحيّة على سوء فهم مضاعف:

– أن يُفترض بادئ ذي بدء أنّه ثمّة جبلّة و«خصوصيّة» للسينما يتوجّب ألاّ يقع إفسادها فتشوّه بلغات خارجية. هنا ثمّة رجوع إلى الاعتقاد في «نقاء أصلي» للسينما أبعد ما يكون عن التصديق.

– ثمّ أن ننسى أنّ السينما كانت قد نحتت تحديداً أدواتها الخاصة بها وصورها الخصوصيّة وهي تحاول قصّ حكايات وردّها مُدركة للمشاهد.

لم يتّخذ المونتاج المتناوب شكلاً إلاّ لكي يجعل ملموساً حقيقة أن يجد فصلان متتابعان في الفيلم، نفسيهما في الحكاية متعاصرين (ليس بالإمكان تصويرهما في الوقت نفسه ضمن الإطار). وليس للتقطيع ولنظام حركات الكاميرا من معنى إلاّ بالنّظر إلى مؤثّراتها السرديّة وإلى إدراك المشاهد لها.

بوسعنا بالتأكيد أن نعترض على ذلك فنقول: إنّ السينما اللا سرديّة لم تعد تلجأ إلى هذه «الوسائل» السينمائيّة على اعتبار أنّها بحقّ ليست سرديّة. غير أنّنا كنّا رأينا منذ حين أنّ السينما التجريبيّة تحفظ دائماً بعض الشيء من السردي على اعتبار أنّ هذا الأخير لا يقتصر على الحبكة دون سواها. هذا أمر لا يحول في الأخير دون أن تكون هذه «الوسائل»، هي التي تخطر على بالنا عندما نتحدّث، عادة، عن السينما.

أمّا ما كان من أمر الإنتاج الصناعي المعبّر للسينما، فإنّه بالتأكيد مُهيمن وذو شأن كميّاً، إلاّ أنّه غير مؤكّد أنّه إليه نحيل عندما نتحدّث عن دراسة السينما أو اللّغة السينمائيّة، دراسة الأصحّ أنها تستقي أمثلتها من الأفلام غير المعبّرة للإنتاج الصناعي. وفي واقع الأمر فإن إدانة الصناعة السينمائية تعني تثمين الإبداع الفني التقليدي مثلما يعبر عنه، إلى ذلك، على قدر كاف النعت الملصق أحياناً بهذه السينما المختلفة: السينما المستقلة. قد يأتي هذا التعظيم للفنان، للأسف، من تصور رومانسي جداً عن المبدع أو قد يفضي إليه، ذاك الذي يفعل على نحو منعزل بوحي من الإلهام الذي لا يستطيع قول شيء عنه.

محصّلة ذلك، إن لم يكن مسوغاً استبعاد السينما التجريبية خارج الدراسات عن السينما، فإنه لا يبدو مسوغاً أكثر أن نجعل من السينما السردية «الكلاسيكية» فكرة بالية لم يعد ممكناً قول شيء عنها لكونها تكرّر دائماً الحكاية عينها وبالطريقة عينها.

هذا التكرار للشيء عينه إنّما هو، فضلا على ذلك، أحد العناصر المهمّة للمؤسّسة السينمائية وأحد وظائفها التي لا تزال تحتاج إلى اليوم تحليلاً. ولا يتيح الانقياد دون سواه إلى الإيديولوجيا أن يحيط به علماً على نحو مُرضٍ بسبب أن المشاهدين يقصدون السينما لرؤية حكايات تتكرّر ترسيمتها من فيلم إلى آخر (أنظر في هذه النقطة، الفصل عن التماهي).

3.1. السينما السردية: مواضيع الدراسة وأهدافها.

1.3.1. مواضيع الدراسة.

تتطلب دراسة السينما السردية أن نقوم بادئ ذي بدء بالتمييز بوضوح بين المصطلحين مثلما تُبيّنه النقاط التي تمّ التطرق إليها في الفقرة السابقة، على نحو لا يُتخذ فيه أحدهما على أنه الآخر: فالسردي ليس السينمائي، والعكس صحيح.

سوف نعرّف السينمائي أسوة بكريستيان ماتز، ليس على أنه كل ما يظهر في الأفلام، إنما على أنه الذي لا قابلية له للظهور إلا في السينما، والذي يشكّل إذن على نحو نوعي، اللغة السينمائية بالمعنى الضيّق للكلمة.

إنّ أول «أفلام الفن» التي كانت تقتصر إلى حدّ كبير على تسجيل عرض مسرحيّ، لم يكن يتضمّن إلا القليل من العناصر، السينمائية البَحتة، باستثناء الصورة المتحركة المسجلة آلياً. أمّا «المادة» المُسجّلة فلم تكن سينمائية في شيء، أو بالكاد كانت.

على النقيض من ذلك أنْ يُحلّل المرء أصناف العلاقات بين المجال وخارج -

المجال في فيلم «نانا» Nana لجان رينوار Jean Renoir (1926) مثلما يفعل ذلك نويل بورش Noël Burch، فذاك يعني أن يَعكف على السينمائي.

إنّ السردي على جهة التعريف، خارق للسينمائي بما أنه يتصل على حد سواء بالمسرح أو القصّة أو ببساطة بالمحادثة اليومية: ذلك أن الأنظمة السردية كانت قد صيغت خارج السينما وقبل ظهورها بكثير. ذاك أمر يفسر إمكان تحليل وظائف شخصيات الأفلام بالأدوات التي صقلها، لأجل الأدب، فلاديمير بروب Vladmir Propp (منع، تعدّ، انطلاق، إياب، انتصار...) أو ألجيرداس - جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas (نصير، معارض...). وتشتغل هذه الأنظمة السردية مع أخرى في الأفلام، غير أنها لا تشكّل بالمعنى الدقيق، السينمائي: إذ إنها موضوع دراسة علم السرد Narratologie الذي ميدانه أوسع بكثير من الرواية السينمائية فحسب.

أما وقد قيل ذاك، فإن هذا التمييز، على ضرورته، يجب ألا ينسينا أن الاثنين لا يستقيمان من غير تفاعل ومن غير أن يكون ممكناً إنشاء منوال خاص بالسردي السينمائي، مختلف وفق بعض أوجهه عن منوال سردي مسرحي أو قصصي (انظر مثلاً **الرواية المكتوبة - الرواية الفيلمية** لفرانسيس فانوي Francis Vanoye). فمن ناحية توجد موضوعات أفلام أي حبكات وموضوعات، لأسباب ترجع إلى الفرجة السينمائية وإلى عُدتها، تتناولها السينما تفاضلياً. من جهة أخرى فإن نمط تمثيل معيّن يدعو على نحو أمري تقريباً نمطاً معيّنا للمعالجة السينمائية. وعلى نحو معاكس فإن طريقة تصوير مشهد ما تُحرف معناه.

سوف يكون لتصوير وظيفة «المطاردة» (وحدة سردية) في مونتاج متناوب للقطات «مطاردون - مطارَدون» (صورة سينمائية دالة) وقع سردي مختلف عن التصوير انطلاقا من على مروحية في لقطة - متتالية (صورة سينمائية أخرى). ففي فيلم جوزيف لوازي Joseph Losey، صُور في منظر طبيعي (1970) يُبرز هذا الشكل الثاني للتناول جهد المُطارَدين وتعبهم والطابع الخائب لسعاهم، في حين أن الشكل الأول في فيلم مثل «لا تسامح» Intolérance لـ د.و غريفيث D.W.Griffth (1916) سوف يُبقي التشويق مُشرَعاً أكثر.

2.3.1. أهداف الدراسة.

تكمن الفائدة من دراسة السينما السردية، بداية، في أنها لا زالت مُهيمنة إلى اليوم وأنه من خلالها يتسنى لنا أن نمسك بجوهر المؤسسة السينمائية وموقعها ووظائفها ومؤثراتها حتى نضع موقعها ضمن تاريخ السينما والفنون وحتى ضمن التاريخ بكل بساطة.

غير أنه، يتعين أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن بعض السينمائيين المستقلين مثل ميكائيل سنوو ، ichael Snow ستان براكاج Stan Brakhage، وارنر نيكس Werner Nekes يقومون من خلال أفلامهم بتفكير نقدي في عناصر السينما الكلاسيكية (الرواية والعُدة) وأن نأخذ حقيقة أنه بإمكاننا، كذلك أن نمسك أيضاً من خلالها ببعض النقاط الجوهرية للعمل السينمائي.

كان الهدف الأول ولا يزال، إظهار الصور السينمائية الدالة (العلاقات بين مجموع دال ومجموع مدلول) بالمعنى الدقيق. هذا المرمى، بصورة خاصة، إنما هو الذي رسمه علم العلامة (السيميولوجيا) «الأول» (مُستنداً إلى الألسنية البنيوية) لنفسه، والذي بلغه جزئيا، لا سيما مع **المقاطع الكبيرة** حيث تُحلّل مختلف الصيغ الممكنة لتنضيد اللقطات قصد تمثيل مشهد ما (بخصوص هذه النقطة انظر الفصل الرابع).

تمنح هذه المقاطع الكبيرة، التي هي منوال بناء الشفرة السينمائية، مثالاً عن التفاعل الضروري بين السينمائي والسردي (تفاعل غير «قابل للتطبيق» فضلا على ذلك، إلا في السينما السردية الكلاسيكية). فالوحدات السينمائية فيه معزولة، فعلا، بالنظر إلى شكلها، لكن أيضاً بالنظر إلى الوحدات السردية التي تأخذها على عاتقها.

(انظر، Essai sur la signification au cinéma ,T.I, de Christian Metz)

ويتمثل الهدف الثاني في دراسة العلاقات الموجودة بين الصورة المتحركة السردية والمُشاهد. إنه هدف علم العلامة «الثاني» الذي بوساطة **الميتابسيكولوجيا** (ما بعد علم النفس) (مصطلح أُستُعيد من سيغموند فرويد Sigmund Freud، ويعني الحالات والعمليات النفسية المشتركة بين جميع الأفراد) بذل قصارى جهده كي يبين ما كان يقرّب الحال الفيلمي الذي يلفي مشاهد فيلم متخيلاً نفسه فيها، من الحلم أو الهوام أو الهلوسة وما كان يميّز عنها. هذا الأمر يتيح بوساطة استخدام بعض مفاهيم التحليل النفسي، تعقّب بضع من العمليات النفسية الضرورية لرؤية فيلم أو هي تسبّبها.

يتعيّن على هذا الصنف من الدراسات الذي يتواصل إلى اليوم حسب محاور عديدة أن يتيح الإحاطة علماً بالاشتغالات وبالعوائد النفسية المختصة بمُشاهِد فيلم روائي.

لما كانت هذه المسائل متناولة في الفصل الخامس، فلن ندخل هنا في التفصيل. نشير فقط مع ذلك أن هذا الصنف من التحليل يمكّن من الإفلات من النزعة النفسية التي تطبع في أحيان كثيرة النقد السينمائي ومن إعادة التساؤل، مثلاً عن مفاهيم كمفهوم التماهي أو مفهوم العائد منظوراً إليه على جهة « العيش بالوكالة» أو «استبدال الخواطر».

يفيض الهدف الثالث من السابقيْن. فما هو فعلا مقصود غيرهما إنما هو اشتغال اجتماعي للمؤسّسة السينمائية. بوسعنا، أن نميز مستويين في شأنه:

أ- التمثل الاجتماعي.

يتعلّق الأمر هنا بهدف ذي بعد، تقريباً، انثروبولوجي يُنظَرُ فيه إلى السينما على أنّها حمّالة التمثّلات التي يقدمها مجتمع ما عن نفسه. ما دامت السينما قادرة فعلاً على إعادة إنتاج أنظمة تَمثّل أو تمفصل اجتماعية، إنما استطعنا القول: إنها كانت تأخذ إرثها عن الروايات الأسطورية الكبرى.

يمكن أن يُعد تصنيف شخصية ما، أو مجموعة شخصيات على أنه تمثيليّ ليس فقط لحقبة ما للسينما، إنما أيضاً لحقبة زمنية من المجتمع. على هذا النحو هَلاّ كانت الكوميديا الموسيقية الأمريكية للثلاثينيات من غير علاقة بالأزمة الاقتصادية: فعبر حبكاتها العاطفية الموجودة في أوساط موسرة، تعرض تلميحات واضحة جدّاً إلى الركود وإلى المعضلات الاجتماعية التي ترتّبت عليه (انظر مثلاً الأفلام الثلاثة التي أخرجها بوزبي باركلي Busby Berkeley وليود بايكون Lioyd Bacon في سنوات 1933 و1935 و1937 بالعنوان نفسه **الباحثات عن الذهب**، وبعض الأفلام الهزلية مع فرد أستير Fred Astaire وجينجر روجر Ginger Rogers مثل «المطلقة المبتهجة» سنة 1934 أو «القُبّعة العالية» سنة 1935) وليس فيلماً، كفيلم تشاباييف Tchapaiev لـ س. و ج. فاسيلياف S et G Vassiliev (1934) من غير علاقة بحقبة من حقب الستالينية، ذلك أنه يبشّر، عبر بنائه، بصورة **البطل الإيجابي** ذاك الفاعل الاجتماعي المقترح أنموذجاً.

يجب ألاّ نستخلص على عجل كبير في هذا الخصوص أن السينما السردية هي التعبير الشفاف للواقع الاجتماعي ولا هي، بالضبط، نقيضه. فعلى هذا النحو تأتىَ لنا أن نعتبر الواقعية الإيطالية الجديدة بمنزلة جزء من الواقع وجوّ الغبطة للأفلام الهزلية الموسيقية أفيوناً محضاً. غير أنّ الأمور لا تجري بمثل تلك البساطة، والمجتمع لا تتيسر قراءاته مباشرة في الأفلام. من جهة

أخرى فإن هذا الصنف من التحليل لا يتسنّى له الاكتفاء بالسينما فحسب: إذ هو يتطلب بادئ ذي بدء قراءة عميقة للتاريخ الاجتماعي ذاته. ولا يتسنى إدراك هذا الهدف إلا عبر الاستعمال المعقد للتلاؤم والانقلابات والفوارق بين بنية التمثّل السينمائي ومسلكه من ناحية، والواقع الاجتماعي مثلما يستطيع المؤرخ إعادة بنائه من ناحية أخرى (أنظر في هذا الشأن «الواقعي» و«المرئي» في سوسيولوجيا السينما لبيار سورلان Pierre Sorlin).

ب- الإيديولوجيا.

ينجم تحليلها عن النقطتين السالفتين، من حيث إنها ترمي معاً إلى ضبط الانفعالات النفسية للمُشاهِد وبَثّ تمثّل اجتماعي معين. على هذا النحو مثلاً تناول فريق مجلّة «كراسات السينما» فيلم جون فورد John Ford «السيد لنكول الصغير» (1939) فتفحّص العلاقات القائمة بين وجه تاريخي (لينكول)، وإيديولوجيا (الليبرالية الأمريكية) وكتابة فيلمية (الرواية التي صَنعها جون فورد John Ford). كان هذا العمل يظهر، علاوة على ذلك، تعقّد الظواهر التي لم تكن تُدرك إلا داخل الحبك البارع للمتخيل الفرويدي. هنا أيضاً على تحليل الفيلم أن يكون دقيقاً كي يكون مثمراً أو بكل بساطة صائباً.

2. الفيلم الروائي.

1.2. كل فيلم هو فيلم روائي.

تتمثل ميزة الفيلم الروائي في تمثّل شيء خيالي معيّن، أي قصة. وحين نفكّك سيرورته، نتبين أنّ الفيلم الروائي ينطوي على تمثّل مزدوج: فالديكور والممثلون، يمثلون وضعية هي المتخيل، أي القصة المَحكية. أما الفيلم ذاته فيمثَل في شكل صور متجاوزة ذاك التمثل الأول. كذلك هو الفيلم الروائي، لا واقعي مرتين: لا واقعي لكونه يمثِل (المتخيل)، ولا واقعي بالطريقة التي يمثّله بها (صور أشياء أو ممثلون).

بالتأكيد، تمثّل الفيلم أكثر واقعية، بفضل الثراء الإدراكي و«أمانة» التفاصيل، من أصناف التمثل الأخرى (رسم، مسرح...) بيد أنه في الوقت نفسه لا يتيح رؤية غير رسوم، وأطياف مسجلة لأشياء هي ذاتها غائبة. فللسينما فعلاً هذه السلطة التي تقضي «بتغييب» ما تعرضه لنا: «تغيّبه» في الزمن وفي الفضاء بما أن المشهد المسجل كان قد حدث وأنه جرى خارج الشاشة حيث يأتي ليرتسم. أمّا في المسرح فإن من يُمثل ومن يضفي الدلالة (ممثلون، وديكور وإكسسوارات) حقيقي ويوجد حقّاً عندما يكون ما هو ممثّل خيالياً. أما

في السينما فإن الممثِل والممثَل كلاهما خيالي. بهذا المعنى فإنّ كل فيلم، فيلم متخيّل. أمّا الفيلم الصناعي والفيلم العلمي كالوثائقي فكلّ ينضوي تحت هذا القانون الذي يقضي بأن على كل فيلم بوساطة مواده التعبيرية (صورة متحركة، صوت) أن يحيل لا واقعيًا الذي يمثله ويُحيله إلى فرجة. فلا يسلك مشاهدٌ لفيلم وثائقي، سلوكاً مُخالفاً لسلوك مشاهد فيلم روائي، ذلك أنّه يعلّق كل نشاط لكون الفيلم غير الواقع ولكونه يتيح بهذه المناسبة تأجيل كل فعل وكل تصرّف. فكما يدلّ عليه اسمه، هو أيضاً حاضر في الفرجة.

ومنذ اللحظة التي تتحول فيها ظاهرة ما إلى مشاهدة، يُفتح الباب أمام حلم اليقظة (حتى وانّ اتخذ الشكل الجدي للتفكير) بما أنه لا يطلّب من المشاهد إلاّ تلقي صور وأصوات. وبقدر ما يقترب الفيلم، بوساطة العدة السينمائية وبوساطة لوازمه ذاتها، من الحلم، دون أن يختلط مع ذلك به، يصبو مشاهد الفيلم أكثر إلى حلم اليقظة.

بيد أنه، ناهيك عن أمر أن كل فيلم يشاهد ويعرض دائماً طابع العجب لواقع ليس له أن يبلغني وأجد أمامه نفسي في موقع المعصوم، ثمة أسباب أخرى لأجلها لا يستطيع لا الفيلم العلمي ولا الفيلم الوثائقي الإفلات كلياً من المتخيّل. بداية لأن كل شكل هو من قبل دلالة على شيء أخر، ومن قبل محمول في مُتخيّل اجتماعي ويهب نفسه تبعاً بمثابة سند لمتخيل صغير (بخصوص هذه النقطة انظر 1 - 2 - 1 فيما يتعلّق بالتعارض بين السردي واللاسردي). ومن ناحية أخرى تكمن غالباً الفائدة من الفيلم العلمي أو الفيلم الوثائقي في حقيقة أنهما يقدمان لنا جوانب مجهولة للواقع الذي هو كذلك من المُتَخيَّل أكثر مما هو من الواقع. أتعلق الأمر بالجزئيات اللامرئية للعين المجردة أم بالحيوانات الغرائبية ذات العادات العجيبة، فإن المشاهد يُلْفي نفسه غائصاً في العجائبي وفي نظام من الظواهر مختلف عن ذاك الذي بحكم العادة، يضفي عليه سمة الواقع.

حَلَّل أندريه بازان باقتدار مفارقة الفيلم الوثائقي في مقالتين: «السينما والاستكشاف» و«عالم الصمت». كتب، بخصوص الفيلم عن بعثة كون تيكي Kon Tiki، «هل يعنينا هذا القرش الحوت الذي يُلمح في انعكاسات الماء لندرة الحيوان والفرجة - لكننا لا نكاد نَميزه - أو لكون الصورة، بالأحرى، كانت قد التقطت في الوقت نفسه الذي قد تبيد فيه نزوة للوحش المركبَ فترمي بالكاميرا ومديرها 7000 متر أو 8000 متر إلى القاع؟ الجواب يسير: ليس ما يعنينا تصوير القرش بقدر ما هو تصوير الخطر».

من جهة أخرى، ليس الهاجس الجمالي بغائب في الفيلم العلمي أو الوثائقي، فهو ينزع

دائماً إلى تحويل المادة الخام إلى مادة للتأمل أي «رؤية» تقرّبها أكثر إلى المُتخيل. بوسعنا أن نعثر على مثال أقصى في بعض اللقطات «الوثائقية» لفيلم Nosferatu لـ ف.و. ميرنو F.W. Murnau (1922)، عندما يبين الأستاذ لطلبته أن الهامومية vampirisme موجودة في الطبيعة.

في الأخير، كثيرًا ما يستجير الفيلم العلمي والفيلم الوثائقي بمسالك سرديّة «دعمًا للفائدة». لنذكر، من جملة ما يُذكر، مسلك **المسرحة** Dramatisation الذي يجعل من تحقيق ما، فيلماً قصيراً مشوّقاً (كمثل العمليّة الجراحيّة التي يُمثّل إلينا مآلها على أنّه مآل ريبيّ يمكن بعدها أن يشبه حكاية فصولها تفضي إلى خاتمة سعيدة أو تعيسة)، ومسلك الرحلة أو **الدرب**، وهو مسلك مألوف في الفيلم الوثائقي والذي يضع منذ الوهلة الأولى، كما بالنسبة إلى الحكاية، تواردًا ملزَماً، وتواصلاً ونهاية. وتفيد **الطرفة**، في الغالب، في الفيلم الوثائقي بوساطة شخصيّة ما تتظاهر بقصّ حياتها أو مغامراتها، في منح المعلومات المتنافرة التي جمّعت في الظاهر، تجانساً.

عبر عناوين مختلفة إذن (أجناس التمثّل، المحتوى، مسالك العرض...) إنّما يمكن لكلّ فيلم أيّاً كان غرضه، أن يرتهن المتخيل.

2.2. معضلة المرجع.

يحرص في الألسنيّة على التمييز بين المفهوم (أو المدلول) والذي يرجع إلى اشتغال اللّغة، التي هو منها، تبعاً، داخلي، والمرجع الذي إليه يحيل دال اللّسان ومدلوله. وبخلاف المدلول، فإنّ المرجع خارجي عن اللّغة وبمقدوره أن يتماهى، إجمالاً، مع الواقع أو مع العالم.

ودون أن تكون بنا رغبة في الدخول في نقاش مختلف المعاني التي أعطيت، في الألسنية، لمصطلح المرجع، ضروري أن نحدّد أنّ المرجع لا يكمن القصد منه في أنّه شيء مفرد محدّد، إنّما بالأحرى على أنّه مقولة، طائفة من الأشياء. إنّه يتمثّل في فئات مجرّدة تنطبق على الواقع، لكنّها تستطيع أيضاً أن تظلّ افتراضيّة استطاعتها التحيّن في شيء مخصوص.

أمّا ما كان من أمر اللّغة السينمائيّة، فإنّ صورة هرّ مثلاً (دال مجهول + مدلول «هرّ») ليس لها الهرّ المخصوص الذي اختير للصّورة مرجعاً إنّما بالأحرى كامل فئة الهررة: يتعيّن بالفعل أن نميّز بين فعل التقاط الصّورة الذي يتطلّب هرّاً مخصوصاً وإسناد الصورة التي رآها ذاك الذي ينظر إليها أو أولئك الذين ينظرون إليها، مرجعاً. وإذا ما استثنينا حالة صورة العائلة أو حالة فيلم الرحلات، فإنّه لا تلتقط لشيء صورة أو لا يصوّر إلاّ على اعتبار

أنّه ممثّل للفئة التي ينتمي إليها: إلى هذه الفئة إنّما هو مُحال وليس إلى الشيء — الممثّل الذي استُعمل لالتقاط الصّورة.

لذلك ليس مرجع الفيلم الروائي هو تصويره، أي الأشخاص والأشياء والتزويقات الموضوعة حقيقة أمام الكاميرا. في فيلم Crin blanc اللّبدة البيضاء لألبرت لاموريس Albert Lamorisse (1953)، ليس لصورة الحصان، مرجعٌ، الخيول الخمسة أو الستّة التي كانت ضروريّة لإخراج الفيلم، إنّما هي صنف مُشابِه للحصان الوحشي، على الأقلّ بالنسبة إلى معظم المشاهدين.

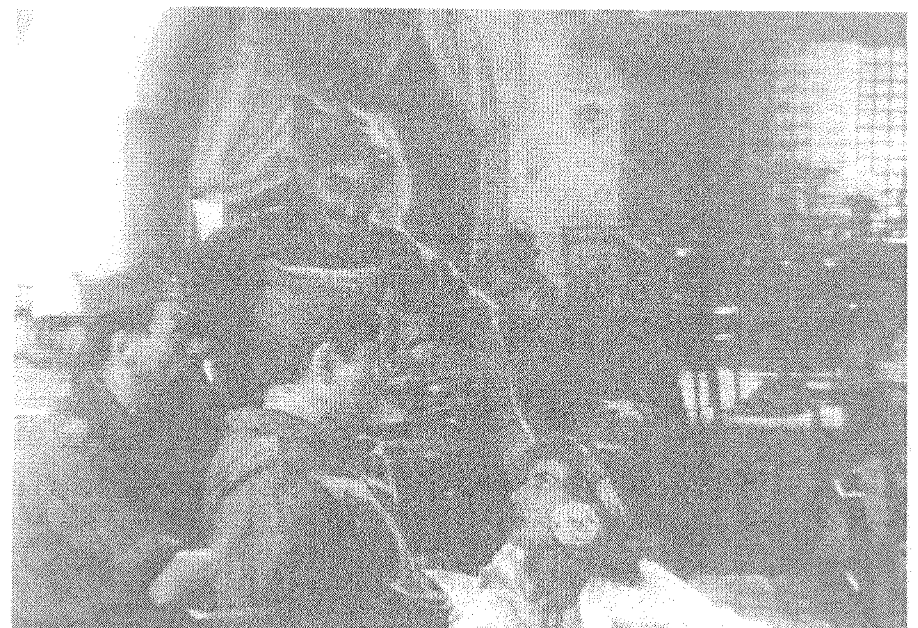
يتيح لنا التمييز بين الفيلم الروائي وفيلم الرحلات أن ندرك أنّه ليس ثمّة، في واقع الأمر مرجع واحد، إنّما ثمّة درجات مختلفة من المراجع على صلة بالمعلومات التي يملكها المشاهد انطلاقًا من الصّورة وانطلاقاً من معارفه الشخصيّة. هذه الدرجات تسوق من فئات عامّة جدّاً إلى فئات أكثر دقّةً وأكثر تعقيداً.

وليست هذه الأخيرة، علاوة على ذلك، «حقيقية» أكثر من الأُولى، ذلك أنها تستطيع أن تستند سواء على علم حقيقي أو على «تأويل شائع» أو على الحسّ المشترك أو على نظام المعقول Vraisemblable.

في الأفلام البوليسية الأمريكية للثلاثينيات، ليس المرجع هو الحقبة التاريخية الواقعية لقانون حظر الخمر بقدر ما هو العالم المتخيّل للحظر مثلما تَشكّلَ في ذهن المشاهد من خلال المقالات والروايات التي قرأها والأفلام التي رآها.

هكذا من المحتمل جداً أن يتشكل جزء من المرجع، بالنسبة إلى فيلم روائي من أفلام أخرى، بوساطة الاستشهادات أو التلميحات أو المحاكاة الساخرة.

لأجل تطبيع اشتغاله ووظيفته عادة ما يَنزِع الفيلم الروائي إلى اختيار موضوعه، من عهود تاريخية وقضايا مُعاصرة يوجد في شأنها بعدُ «خطاباً مشتركاً». على هذا النحو يتظاهر بخضوعه للواقع، والحال أنه لا يصبو إلاّ إلى أن يجعل روايته معقولة. فيتحول بهذا إلى حمّال للايديولوجيا.



الباندرا لجوليان دوفيفيي (1935)



ذَهَبَ مع الريح، لفيكتور فليمينغ (1939).



لم أقتل لينكولن، لجون فورد (1936).



الفهد، للوتشينو فيسكونتي (1963)

3.2. الرواية، السرد، الحكائية.

نميّز في النص الأدبي ثلاث مرجعيات مختلفة: الرواية والسرد والقصة. وهذه التمييزات التي هي ذات كبير فائدة لتحليل السينما السردية، تستدعي مع ذلك، لهذا الميدان المخصوص، بعض التدقيقات.

1.3.2. الرواية أو النص السردي.

السرد هو الملفوظ في ماديته، النص الروائي الذي يأخذ على عاتقه القصة المحكية. غير أن هذا الملفوظ ليس متكوناً في الرواية إلاّ من اللّسان، يتضمن في السينما صوراً وأقوالاً وملاحظات مكتوبة وضجيجاً وموسيقى، الشيء الذي يجعل، بعدُ، تنظيم السرد الفيلمي أكثر تعقداً. فالموسيقى مثلاً، التي ليس لها في حد ذاتها قيمة سردية (لا تعني أحداثاً)، تصبح عنصراً سردياً للنص بمجرد وجودها مع عناصر مثل الصورة الموضوعة في متتالية أو الحوارات: سوف يتوجب إذن أن تؤخذ مساهمتها بعين الاعتبار في بنية السرد الفيلمي.

عند مجيء السينما الصوتية، حصل جدل واسع حول الدور الذي يتعين إسناده تبعاً، للكلام والضجيج وللموسيقى في اشتغال السرد: أهو توضيح أم تكرار أم طباق؟ كان الأمر يتعلق، داخل نقاش أوسع حول التمثل السينمائي، حول خصوصيته (انظر فصل «السينما تمثلاً صوتياً») بتدقيق المنزلة التي يجدر منحها لهذه العناصر الجديدة في بنية السرد.

سوف نشير، علاوة على ذلك، إلى أن اهتمام محلّلي السرد الفيلمي قد انصرفوا على نحو خاص، لأسباب معقدة، وإلى حد فترة ليست بعيدة إلى الشريط - الصورة على حساب الشريط - الصوت، الذي كان دوره مع ذلك جوهريا في بناء السرد.

السرد الفيلمي ملفوظ يتبدى خطاباً بما أنه يلزم عنه معا متلفظ (أو على الأقل مصدر تلفظ) وقارئ – مشاهد. تنظم عناصره إذن وترتب وفق متطلبات عديدة:

في البداية، يلزم مجرد وضوح الفيلم أن تكون ثمة «قواعد» Grammaire (يتعلق الأمر هنا باستعارة لأنه ليس من قواعد اللغة في شيء – انظر بخصوص هذه المسألة البيبليوغرافيا في آخر الفصل الرابع) متبعة تقريباً حتى يتمكن المشاهد من فهم، نظام السرد ونظام القصة معاً. ويتعين على هذا الترتيب أن ينشئ المستوى الأول لقراءة الفيلم وإسباغه دلالة ذاتية، أي أن يتيح التعرف على الأشياء والأفعال المبيّنة في الصورة.

ثم يتعين أن يُنشأ تناغم داخلي لُمجمَل السرد، التناغم ذاته مُرتهن بعوامل مختلفة جداً، مثل الأسلوب الذي يعتمده المخرج، وقوانين النوع Genre الذي يندرج فيه السرد والحقبة التاريخية التي أُنتِجَ فيها.

كذلك هو استعمال، في فيلم «الإنجليزيتين والقارة» (فرنسوا تريفو François Truffaut،1971)، تفتّحات عدسة الكاميرا وانغلاقاتها في بدايات المتتاليات ونهاياتها، هو استعمال قديم وفيه شيء من الحنين وفي آن واحد. إذ انقرض هذا المسلك في العرض، المعهود في السينما الصامتة، منذ زمن. وعرف اللجوء إلى المشهد قبل مقدمة الفيلم Prégenérique (يبدأ السرد حتى قبل عرض مقدمة الفيلم générique)، الذي كان مستعملاً كثيراً في التلفزيون لشدّ المشاهد منذ الاستهلال، عصره المجيد في نهاية الستينيات.

ولقد شهدَ استخدام «الوصل المزيف» على نحو نظامي بقدر كاف، (مثل في فيلم «أخر نفس»، لجون لوك غودار Jean Luk Godard،1960) في الستينيات تطوراً في تصور السرد ومكانته: لقد أضحى هذا الوصل أدنى شفافية مقارنة بالسرد وأصبح يبرز بوصفه سرداً.

.في الأخير، ينشأ نظام السرد وإيقاعه وفق مسلك في القراءة يُفرض كذلك على المشاهد. هو مسلك تمّ تصوّره أيضاً ابتغاء مؤثرات سردية (تشويق، مفاجأة، تهدئة مؤقّتة). هذا الأمر يتصل بتنسيق أجزاء الفيلم (تسلسلات المتتاليات، رابط بين الشريط – الصورة والشريط – الصوت) أو الإخراج عينه على حدّ سواء، منظوراً إليه على أنه ترتيب داخل الإطار.

إلى نظام الأشياء هذا، إنما يحيل ألفريد هيتشكوك عندما يصرح: «مع فيلم «الذهان Psycho» (1961) كنت أقوم بقيادة المشاهدين تماما كما لو كنت أعزف على الأرغن... في فيلم الذهان، الموضوع بالكاد يعنيني والشخصيات بالكاد يعنونني، الذي كان يعنيني هو أن يتمكن تجميع أجزاء الفيلم والتصوير والشريط الصوتي وكل ما هو تقني صرف، من جعل المشاهد يصرخ».

وبما أن الرواية لا تتيسّر للقراءة إلا عبر نظام السرد الذي يشكلها شيئاً فشيأ، فإن أحد أول مهام المحلل هي أن يصف هذا البناء. إلا أن النظام ليس خطيّاً فحسب: فهو لا يتيسر تفكيكه في مجرد استعراض الفيلم، إذ هو مكوَّن من إنباء وتذكير وتواؤم وتَباعُد وقفزات تجعل من السرد فوق تواردها، شبكة دالة، نسيجاً ذا خيوط متشابكة فيه باستطاعة عنصر سردي ما أن ينتمي إلى دوائر circuits عديدة: لهذا السبب نُفضل مصطلح «نص روائي»

على مصطلح سرد الذي، إن يدقق جيداً عن أي صنف من الملفوظات نتحدث، يشدد ربما كثيراً على خطية الخطاب (بالنسبة إلى مفهوم «النص» انظر آخر جزء من الفصل «السينما واللغة»).

وليس النص الروائي خطاباً فحسب، بل إنه أكثر فأكثر «خطاب مغلق» بما أنّه ينطوي لا محالة على بداية ونهاية وأنّه محدد مادياً. ففي المؤسسة السينمائية، على الأقل في شكلها الحالي لا تتعدى الروايات الفيلمية ساعتين إلا لماما أيا كانت أهمية الحكاية التي هي حمالتها. إن إطار الرواية هذا هام لأنه يعمل من جهة كأنه عنصر منظم للنص الذي صنع بالنظر إلى تناهيه، ومن جهة أخرى يتيح تشكيل النظام النصي أو الأنظمة النصية التي ينطوي عليها السرد.

سوف تكون فطنين للتمييز جيداً بين قصة يقال لها «مفتوحة»، نهايتها تُركت معلّقة يمكن أن تفضي إلى تأويلات كثيرة أو تتمات ممكنة، والسرد وهو دائماً مغلق ومتناه.

أخيراً سوف نشير إلى أنه يكفي أن يروي ملفوظاً ما، حدثاً، فعلاً حقيقياً كان أم خيالياً (أيّا كان وقعه أو كانت ميزته) حتى ينتسب إلى فئة السرد. من وجهة النظر هذه فإن فيلماً كفيلم «انديا سونغ» لمارغريت دوراس Marguerite Duras (1974) ليس أكثر ولا أقل من سرد مقارنة بفيلم «النزهة العجيبة» لجون فورد John Ford (1939). هذان السردان لا يرويان الصنف نفسه من الأحداث ولا «تقصها» بالطريقة عينها: غير أنّه ليس أدنى من ذلك حقيقة أنهما الاثنان سردان (انظر «السردي / اللا سردي»).

2.3.2. السرد.

السرد هو «الحدث السردي المنتِج. وهو توسعاً، مجمل الوضعية الواقعية أو الخيالية التي يأخذ مكاناً داخلها». **وهو** يخص العلاقات الموجودة بين الملفوظ والتلفظ مثلما تتكشف للقراءة في الرواية: لذلك هو غير قابل للتحليل إلا بالنظر إلى الآثار التي يتركها في النص السردي.

ودون الدخول في تفاصيل تصنّف العلاقات بين ملفوظ وتلفظ (ما يسميها جيرار جينات Gerard Genette «الصوت»)، يتعين أن ندقّق بعض النقاط في ما يخص السينما:

- أ - **إن دراسة السرد، أمر حديث في الأدب على قدر كبير:** وهي أحدث في السينما حيث لم نطرح على أنفسنا مثل هذه المعضلة إلا متأخرًا بما فيه الكفاية. إلى يومنا هذا تناولت التحليلات بالخصوص الملفوظات أي الأفلام في حد ذاتها. وترتيب هذا المسلك،

ترتيب متواز، فضلا عن ذلك، للترتيب الذي تتبعه الألسنية التي لم تتكبّ على العلاقات ملفوظ - تلفظ وعلى علامات التلفظ داخل الملفوظ إلا في فترة لاحقة.

- ب - **يجمع السرد معا حدثَ السرد والوضعية التي فيها يتأصّل هذا الفعل**. هذا التعريف يلزم عنه على الأقل أمران: أنّ السرد يستخدم استعمالات (أحداث) والإطار الذي فيه يحدث (الوضعية). لذلك هو لا يحيل إلى أشخاص ماديين وإلى أفراد.

لذلك نفترض عبر هذا التعريف أن الوضعية السردية يمكن أن تتضمن عدداً معينا من المحددات التي تعدّل من الحدث السردي. حينئذ يجدر بنا أن نميز قدر ما أوتينا من الوضوح بَينَ مفاهيم **المؤلف** و**السارد** و**المرجعية السردية** و**الشخصية الساردة**.

المؤلف / السارد: لقد رفَّع النقد سواء في الأدب أو في السينما من مفهوم المؤلف. فقد سعت مجلة «كراسات السينما» مثلاً بين سنة 1954 وسنة 1964 إلى وضع «سياسة للمؤلفين» والذود عنها.

كانت «سياسة المؤلفين» هذه تعهد لنفسها هدفاً مزدوجاً: إخراج بعض السينمائيين من الظل (جلّهم أمريكيون)، وكان النقد في مجمله يتخذهم مخرجين من الدرجة الثانية، ورفعهم إلى مكانة الفنانين دون نقصان وليس بمكانة العُمّال الثانويين أو التقنيين معدمي الابتكار حماة الصناعة الهوليودية.

ولقد كان لهذه السياسة حقاً، ناهيك عن الارتقاء بنوع من السينما (التي لم تكن من غير علاقة بما ستصبح عليه «الموجة الجديدة»)، أساسُ يقول «بمؤلفِ للسينما» فنان مستقل حُبِيَ بعبقرية مخصّة به منظوراً إليه بالتكافؤ مع المؤلف الأدبي.

غير أن الرأي الذي يقول «بالمؤلف»، هو رأي ملطّخ كثيراً بالنزعة السيكولوجية كي يتأتى لنا اليوم أيضاً الإبقاء على المصطلح داخل تحليلات تغيرت بغيتها جذرياً. فالمفهوم يلزم عنه بالفعل أنّ للمؤلف سجية وشخصية وحياة حقيقة ونفسية، بل حتى «رؤية للعالم» تركز وظيفتها على شخصه المعنيّ به وعلى «إرادته على التعبير الشخصي». لأجل ذلك كان الإغراء كبيراً لعدد من النقاد أن يعتبروا من جهة، المخرجَ الحرَفي الوحيد والمبدع الوحيد لعمله، ومن جهة أخرى، أنّه بوسع المرء (وعليه) أن ينطلق من نواياه المعلنة أو المفترضة لتحليل عمله وتفسيره. غير أنّ في ذلك حجزاً لاشتغال اللغة في حقل علم النفس والوعي.

السارد «الحقيقي» ليس المؤلف لأنه لا يتأتى أن تُلبس وظيفته بشخصه المختص به. إذ للسارد دوما دورٌ خيالي بما أنه يأتي سرده كما لو أن الحكاية كانت سابقة لروايته (في حين أن السرد هو الذي يبنيها)، وكما لو أنه ذاته وسرده كانا محايدين أمام «حقيقة» الحكاية. بل إنّ السارد، حتى في السيرة الذاتية، لا يَلتبس مع الشخص المختص بالمؤلف.

وليست وظيفة السارد أن «يفصح عن مشاغله الأساسية»، إنما أن يصطفي لأجل حبكة روايته من بين بعض الأساليب التي ليس هو بالضرورة مؤسّسها، إنما في جلّ الأحيان، المستخدم. بالنسبة إلينا سوف يكون السارد. إذن المخرج بما **يختاره** من صنف معيّن من التسلسل السردي، وصنف معيّن من التقطيع وصنف معيّن من المونتاج **بالمقابل لإمكانات أخرى** تمنحها اللغة السينمائية. ولا يستبعد مفهوم السارد، منظوراً إليه على هذا النحو، مع ذلك الفكرة التي تقول بالإنتاج والابتكار: إذاً السارد ينتج سرداً وحكاية في الوقت نفسه مثلما يبتكر بعض أساليب الرواية أو بعض بناءات الحبكة. سوى أن هذا الإنتاج وهذا الابتكار لا يولدان من عدم، ذلك أنهما ينشآن بالنظر إلى صوَر موجودة بعدُ تتمثل قبل كل شيء في شغل على اللغة.

السارد والمرجعية السردية: في هذه الشروط، هلا نستطيع الحديث، في السينما عن سارد في الوقت الذي فيه الفيلم، دائماً، عمل فريق ويتطلب متسلسلات عديدة لخيارات يجسّمها تقنيون عديدون (المنتج، كاتب السيناريو، مدير التصوير، تقني الإضاءة، المنتج...)؟

يبدو لنا أنّ الأفضل أن نتحدث عن مرجعية سردية بخصوص فيلم معيّن حتّى نعني المكان المجرد، حيث تتشكل الخيارات لحبكة السرد وحبكة الحكاية ومنه تستعمل الشفرات أو هي استُعملت ومنه تعرف ثوابت إنتاج السرد الفيلمي.

هذا العزم على التمييز، في النظرية، بين الأشخاص والوظائف، يدين بالكثير للبنيوية وللتحليل النفسي. للبنيوية على جهة أنها تعتبر أنّ الفرد دائماً رهن للنسق الاجتماعي الذي إليه ينتمي. وللتحليل النفسي على جهة أنه يعتبر أنّ « الذات» خاضعة لا وعياً للنسق الرمزي التي تستخدمه.

هكذا يجمع هذا المكان المجرد الذي هو المرجعية السردية وحيث السارد جزء منه، معًا، الوظائف السردية للمتعاونين، لكن كذلك الوضعية التي تتأتى لتلك الوظائف أن تُمارس داخلها. وتشتمل هذه الوضعية بالنسبة إلى المرجعية السردية «الحقيقية» (انظر أسفله) على المعطيات المتّصلة بالميزانية والحقبة الاجتماعية التي فيها أنتج الفيلم وجملة اللغات

السينمائية بقدر ما تشتمل على غرض الرواية على سبيل أنه يفرض خيارات ويَحظُر أخرى (ليس بإمكان البطل في أفلام رعاة البقر أن يطلب شايا بالحليب، وليس بإمكان البطلة في أفلام الكوميديا الموسيقية أن تقتل عشيقها لتسرق ماله)، بل حتى الفيلم ذاته على اعتبار أنه يشتغل باعتباره نسقاً وباعتباره بنية تفرض شكلا على العناصر التي تتضمّنها.

عموما المرجعية السردية «الحقيقية» هي ما يبقى **خارج - الإطار** (بخصوص هذا المفهوم انظر أعلاه) في الفيلم السردي الكلاسيكي. إنها تنزع فعلاً ضمن هذا الصنف من الأفلام، إلى محو كل أمارة عن وجودها إلى الحدّ الأقصى (لكنها لا تتوصل إلى ذلك على نحو كامل) في الصورة وفي الشريط - الصوت فلا تُكشف فيه إلا باعتبارها مبدأ تنظيم.

وعندما تتكشف في النص السردي بشكل جلّي فإنما ابتغاء أثر ابتعاد يرمي إلى تهشيم شفافية السرد والاستقلالية المفترضة للحكاية. قد يتخذ هذا الحضور أشكالاً مختلفة جدا. وهذا الأمر يجري من ألفريد هيتشكوك الذي يَبرز خلسة في أفلامه من خلال لقطة غير ذات قيمة، إلى جون لوك غودار الذي في فيلم **كل شيء على ما يرام** (1972) يُظهر مثلاً الصكوك التي كان عليه أن يمهرها كي يجمّع الممثلين والفنيين والأجهزة.

إن المرجعية السردية «الخيالية» مرجعية داخلية للحكاية تضطلع بها، جهرا شخصية أو عدة شخصيات. معلوم، المثال الشهير لفيلم Rashomon لـ أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa (1950)، حيث كانت شخصيات ثلاث مختلفة «تقص» الحدث عينه. إلا أنّ هذه التقنية مستخدمة على نحو متواتر جدّاً في متسلسلة الأفلام البوليسية: ففيلم **تأمين علّى الموت** لبيلي ويلدرBilly Wilder (1944) ينذر نفسه كأنّه اعتراف للشخصية الرئيسة. وفي فيلم **سيدة شنغاي** أورسون ويلز (1948) وفي فيلم **لورا** Laura لأوتو برومينغر Otto Preminger (1944) تعزى الرواية منذ الصور الأولى إلى البطل الذي يُعلن منذ الوهلة الأولى أنه سوف يقص علينا حكاية حُشِر فيها. ويسند هذا الدور في فيلم **حواء** لجوزيف مانكيافيتش Joseph Mankiewicz 1950 إلى شخصية ثانوية أُحلَّت موقع الملاحظ الساخر.

أما فيلم **سيدة البحيرة** لروبيرت مونتغومري Robert Montgomery (1946) فهو الاستعمال الأقصى لهذا المسلك إذ البطل هو الشخصية الساردة لمجمل الفيلم الذي صُور تقريباً برمته بكاميرا «ذاتية». وعلى نحو أعم فإنّ اللقطات الاستردادية تحول صلب الأفلام إلى شخصية - ساردة.

2. 3.3 الحكاية أو الحكائية.

بمستطاعنا أن نعرّف الحكاية على أنها «المدلول أو المضمون السردي (حتى إن صادف وكان هذا المضمون ذا وقع درامي أو مضمون حدثي هزيل)».

لهذا التعريف ميزة أنه يجلي مفهوم الحكاية من المعاني الحافّة التي للدراما أو للحدث المتنوّع التي ترافقه عادةً. ومن المحتمل جدا أن يكون الحدث المروي عادياً، بل حتى نادراً ومكدراً كما في بعض أفلام أنطونيوني Antonioniفي مستهل الستينيات من غير أن ينتهي بها الأمر إلى أن تكون رغم ذلك حكاية.

بالتأكيد قدمت السينما، وبخاصة السينما الأمريكية، افلاماً روائية قائمة على أحداث استعراضية: فيلم «ذَهَبَ مع الريح» لـفيكتور فليمينغ Victor Fleming 1939، المثال القواعدي لذلك، وكذلك المنتوجات الهوليودية الضخمة التي كانت تصبو انطلاقاً من سنة 1955 إلى محاربة التأثير المتعاظم للتلفزة أو أفلام الحرب، أو أفلام الكوارث في السبعينيات أيضاً. إلاّ أنه يجب ألا نرى بالضرورة هنالك ضرباً من مجانسة متبادلة Connaturalité بين الحكاية المليئة بالمغامرات والسينما: ففي واقع الأمر تنقطع الأفلام ذات الجمهور الواسع إلى حظوة المؤسّسة السينمائية نفسها أكثر مما تنقطع إلى حُسن الحكاية وحذقها. غير أن أفلام يوسوجيرو أوزو Yusujiro Ozu (المُمَحّصة) **رحلة إلى طوكيو** 1953، **طعم ساكي** 1962، Le goût du saké) أو أفلام شانتال أكرمان Akerman Chantal (Jeanne Dielman 1975، **موعد أنّا**، 1978) هي أيضًا تقص حكايات من خلال الحياة اليومية للبورجوازية الصغيرة.

هكذا لا يفترض مفهوم الحكاية الجلبة. إنّه مفهوم يلزم عنه أننا حيال عناصر خيالية من شأن المُتَخيَّل، يترتب بعضها إزاء بعض عبر تطور فتوسّع فقرار نهائي كي تنتهي بتكوين كلّ متجانس وفي معظم الأحيان منغلق. ثمّة هنا ضرب من «تلحين» الحكاية على جهة أنها تنتظم في **متتاليات من الأحداث**.

أن نتحدث عن تلحين الحكاية كي نعني منطق تطورها، لا يعني أنه بالإمكان مقارنة الحكاية بجملة، أو أنه باستطاعتنا تلخيصها في هذا الشكل. وحده فالحدث وحده، بوصفه «لبنة» للحكاية يمكن أن يتلخّص أو أن يتجسّم في جملة بالتكافؤ مع الأسطورة المؤسّسة Mythème في تحاليل كلود ليفي ستروس.

هذا الاكتمال وهذا التجانس (وإن كان نسبياً) للحكاية، إنما هما اللذان يبدوان أنهما يجعلانها مستقلة عن السرد الذي يكوّنها وفي غير تبعية له. هكذا تبدو أنها وهبت وجوداً

خاصاً بها يكوّنها طيفاً للعالم الحقيقي. ولأجل الإحاطة علما بهذه النزعة التي تكون للحكاية في أنْ تتبدى على أنها كوناً، إنما استبدلنا مصطلح الحكاية بمصطلح الحكائية.

كانت الحكائية Diegesis عند أفلاطون وعند أرسطو مع المحاكاة Mimesis أحد صيغ التقوّل Lexis، أي أحد طرق تقديم المتخيل، من بين أخرى، أي تقنية معينة في السرد. لذلك فإنّ المعنى الحديث « للحكائية» مختلف اختلافا طفيفا عن المعنى الأصلي.

على هذا النحو، فإنّ الحكائيّة بادئ ذي بدء هي الحكاية مدركة بمثابة عالم مستعار وبمثابة كون خيالي تتناسب عناصره كي تكوّن كليّةً. مذ ذاك يتعيّن أن نفهمها على أنّها المدلول النهائي للرواية: إنّها المتخيّل لمّا لا تتشكّل الحكائيّة فقط، إنّما أيضاً لمّا تتوحّد به. لذلك فإنّ معناها أوسع من معنى الحكاية التي ينتهي بها الأمر إلى أن تشملها: إنّها أيضاً كلّ ما تشير إليه الحكاية وما تثيره للمُشاهد. لذا يمكننا الحديث عن كون حكائي ينطوي على متسلسلة الأحداث وعلى إطارها المفترض (سواء كان جغرافياً أو تاريخياً أو اجتماعياً) بقدر ما ينطوي على جوّ المشاعر والحوافز التي صلبها تنشُب. هكذا تُغطي حكائيّة فيلم **النهر الأحمر** لهوارد هاوكس Howard Hawks (1948) حكايتها (سوّق قطيع البقر إلى محطّة القطار والخصومة بين «أب» وابنه بالتبنّي) والعالم المتخيَّل الذي يتضمّنها: غزو الغرب ومتعة المساحات الشاسعة والقانون الأخلاقي المفترض للشخصيات ونمط عيشهم.

لهذا الفضاء الحكائي مكانة مبهمة: فهو في آن ما تفرزه الحكاية وما عليه تستند وما إليه تحيل (لأجل ذلك نقول إنّ الحكائيّة «أوسع» من الحكاية). فكلّ حكاية مخصوصة تولد عالمها الحكائي، إلاّ أنّه على العكس من ذلك يعيّن العالم الحكائي (الذي تحدّده وتولده الحكايات السالفة – كما هو الحال في غرض ما) في تشكيل الحكاية وفهمها.

لهذه الأسباب سوف نجد أحياناً عوضاً من العالم الحكائي تعبير «المرجع الحكائي» منظوراً إليه على معنى إطار متخيّل يقوم جهراً أو سرّاً مقام قاع - خلفي للحكاية يكاد يكون حقيقيّا. (بخصوص مفهوم المرجع، انظر ص 106).

أخيراً، سوف نكون من جهتنا ميّالين إلى أن نقصد أيضاً بالحكائيّة، **الحكاية منظوراً إليها في حركيّة قراءة الرواية**، أي مثلما تتشكّل في ذهن المشاهد في زحمة الجريان الفيلمي. هاهنا لم يعد الأمر يتعلّق إذن بالحكاية مثلما يتأتّى لنا إعادة تشكيلها حالما نفرغ من قراءة الرواية (رؤية الفيلم)، إنّما بالحكاية مثلما أشكّلها وأبنيها انطلاقا من عناصر

يوفّرها لي الفيلم «قطرة قطرة»، ومثلما أيضاً تتيح لي استهاماتي في تلك اللّحظة أو العناصر المتبقية من الأفلام التي رأيتها سابقاً، تخيّله. هكذا تكون الحكائيّة إذن الحكاية منظوراً إليها من تشكيليّة Plastique القراءة، بدروبها الخاطئة وتمدّداتها الظرفيّة، أو على النقيض، بانهياراتها الخياليّة وانقساماتها وإجمالاتها العارضة، من قبل أن تتجمّد في حكاية يسعني قصّها من البداية إلى النهاية بطريقة منطقيّة.

يتعيّن إذا أن نميّز بين الحكاية والحكائيّة ونصّ الفيلم والحبكة. بالإمكان أن نقصد بنصّ الفيلم وصف الحكاية في ترتيب الرواية، وبالحبكة الإشارة الموجزة في ترتيب الحكاية، والإطار والعلاقات والأفعال التي تجمع مختلف الشخصيات.

هكذا يحيط جورج سادول Georges Sadoul في قاموس الأفلام الشهير الذي له علما بحبكة فيلم سانسو Senso لـلوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti (1953)؛ «سنة 1866، في البندقيّة، تصبح إحدى النبيلات خليلة ضابط نمساوي. تعرّفت عليه في وطيس معركة دارت ضدّ الإيطاليين. ثمّ تقوم بدفع المال كي تعفيه من الجنديّة، فيتخلّى عنها. وتخبر عنه أنّه هارب من الجنديّة، فيعدم رمياً بالرّصاص».

نشير إلى أنّ سادول Sadoul قد عنى من خلال هذا الموجز، استرجاع الحبكة والعالم الحكائي في آن واحد (1866، البندقيّة، النّبيلة، الضابط).

ثمّة مسألة أخيرة في شكل اعتراضيّ. فأحياناً يُستعملُ مصطلح **خارج الحكائيّة** ليس من غير عدد ما من التذبذبات. فهو يُستعمل بالخصوص في شأن الموسيقى عندما تحضرُ كي تبرز مشاعر الشخصيّات أو تُعبّر عنها من غير أن يكون إنتاجها قابلاً إلى أن يتحدّد مكانه أو ببساطة قابلاً إلى أن يُتخيَّلَ صلب العالم الحكائيّ. تلك هي الحالة المعروفة جيداً (لكونها كاريكاتوريّة) للكمنجات التي تظهرُ فجأة عندما سيلاقي البطل، في فيلم رعاة البقر، البطلة حذو زريبة الجياد: فتلعبُ هذه الموسيقى دوراً في الحكائيّة (إنّها تعني الحبّ) من غير أن تكون جزءاً منها، مثل اللّيل، والقمر وحفيف الأوراق.

2. 3. 4. العلاقات بين الرواية والحكاية والسرد.

أ - العلاقات بين الرواية والحكاية.

بوسعنا أن نُميّز بين ثلاثة أصناف من العلاقات سوف نُسمّيها اقتفاءاً لجيرارد جينات Gérard Genette **النظام والديمومة والصوغ.**

ينطوي «النظام» على الاختلافات بين تسلسل السرد وتسلسل القصة: فكثيرًا ما يكون نظام عرض الأحداث داخل السرد، لأسباب تتعلّقُ بالأحجية أو التشويق أو الفائدة الدراميّة، مُخالفاً للنظام الذي يفترضُ أن ترد فيه تلك الأحداث. يتعلّقُ الأمر إذن بمسالك مختلفة زمنياً بين المتسلسلتين. وهكذا يسوّغ لنا أن نذكر ما يعدُّ في الرواية حدثاً سابقاً في الحكائيّة: تلك هي حالة اللمحة الاسترداديّة Flash - Back وإنّما أيضاً حالة كلّ عنصر من عناصر الرواية يجبر على إعادة تأويل حدث ما كان قد عُرِض أو فُهم في لبوس آخر. مسلكُ العكس هذا، مسلك متواترٌ للغاية في حالة فيلم ذو أحجية بوليسيّة أو نفسيّة حيث يُعرَض «مستأخراً» المشهد الذي يشكّلُ علّة تصرّفات هذه الشخصيّة أو تلك.

في فيلم «منزل الدكتور إدوارد» لألفريد هيتشكوك (1945) لم يُفلح الدكتورُ المعتوه إلاّ بعد أحداث فجائية عديدة ومجهودات عميقة في تذكّر اليوم الذي فيه، وأثناء مرح الأطفال، وبسببٍ منه، كان أخوه الصغير قد تخورق على الحاجز.

وفي فيلم «القتلة» لروبرت سيودماك Robert Siodmak (1946) فإنّ كلّ الفيلم تقريبا لمحة استرداديّة؛ ذلك أنّه يُرينا في الدقائق الأولى موت البطل من قبل أن يجعلنا نقتفي التحقيق الذي سوف يبحثُ في ماضيه عللَ موته.

على العكس من ذلك سوف نعثرُ على عناصر من السرد تصبو إلى أن تُثير استباقاً، حدثًا آتيًا من الحكائيّة. ذاك هو بطبيعة الحال، مثال اللمحة - الاستباقيّة Flash - forward، ولكن أيضًا مثل كلّ أصناف الإعلانات أو المؤشّرات التي تُجيز للمشاهد أن يستبق جريان الرواية كي يتهيّأ إلى إنشاءٍ حكائيٍّ مستقبليٍّ.

«اللمحة - الاستباقيّة» Flash - forward أو «القفزة إلى الأمام»، سيرٌ نادر في الأفلام، وهو يعني بالمعنى الدقيق ظهور صورة (أو حتّى متسلسلة صور)، مكانها في تعاقب الحكاية المقصوصة يحلّ في ما بعد. وتحضر هذه الصورة بخاصّة في الأفلام التي تستخدم تعاقب المتخيّل مثل فيلم «الجسر» لكريس ماركر Chris Marker (1963) والذي فيه تعي الشخصيّةُ الرئيسة في نهاية الفيلم أنّ صورة الجسر التي تُهيمن عليها منذ البداية إنما هي صورة موتها هي. أو فيلم «أحبّك أحبّك» لآلان رينيه Alain Resnais (1968)، وهو فيلم خيال علميّ قائم على مبدأ مجاور جدّاً. ونجدها أيضاً في الأفلام الحديثة ذات نزعة «الاختلال السرديّ» «dys - narrative»: فيلم «المرافعة

الفريدة» لكارل إيمانويل يونغ لمارسال حانون Marcel Hanoun (1967)، الذي يستحضرُ خلاله الصحفيُّ الذي يُحيطُ علماً بمحاكمة مجرم حرب نازيّ، مَشاهد حَميميّة مستقبليّة مع المرأة التي يُحبّ. ويُقدّم فيلم «الأبديّة» لآلان روب غرييه Alain Robbe - Grillet (1962) حالة خصوصيّة «لمحة استباقيّة» صوتيّة فنسمعُ في بداية الفيلم صوت الحادث الذي يجيءُ في آخره. أخيراً، فإنّ هذا التمشّي سائد أيضاً في أفلام الأغراض التي تستحضرُ بشدّة كبيرة بناء التشويق (أفلام الغرائب والأفلام البوليسيّة).

وفي فيلم «طفل روزماري» لرومان بولانسكي (1968) ترى البطلة أثناء كوابيسها الأولى لوحة فيها مدينة تلتهمها النيران، سوف تكتشفها في شقّة كاستوفي Castevet في نهاية الفيلم. أمّا المشهدُ الذي حوله تدورُ مقدّمة فيلم «النوم الكبير» لهوارد هاوكس Howard Hawks (1946) فيتمثّلُ في سيجارتين تحترقان على حافة منفضة ويعلنُ التطوّر المستقبلي للعلاقات العاطفيّة للزوجين المركزيين في الفيلم، إلى نحو ذلك.

يتّضحُ إذن أنّ «القفزة إلى الأمام» إن كانت نادرة جدّاً، فإنّ البناء الذي تفترضهُ، على النقيض من ذلك، سائد جدّاً، ويستخدم في أغلب الأوقات أشياء توظّف بمنزلة إعلان عمّا هو آت.

بالنّسبة إلى جون ميتري Jean Mitry فإنّ هذا الصّنف من الإخبار بوساطة سرد عناصر حكائيّة بعديّة، هو صنفٌ متأتٍّ من منطق التزامي يفهمه المشاهدُ، ويستعين به أثناء عرض الفيلم.

وهكذا، في فيلم ما لرعاة البقر، إنّما تكفي لقطة تُظهر من على جبل قافلةً تتأهّبُ للمشاركة في استعراض، كي يشير عند المُشاهد، في غياب أيّ إشارة أخرى، إلى كمينٍ مُقبل وضعه الهنودُ الحمر (انظر لاحقًا: «الوقع – الغرض»).

ويمكن للتذكيرات والإخبارات داخل الزمن الحكائيّ أو الزمن الفيلمي أن تكون ذات مدى كبير (أكثر من عشرين عاماً بالنّسبة لحكاية «بيت الدكتور إدوارد»، 1945) أو ذات مدى ضعيف جداً عندما يتعلّقُ الأمرُ، مثلا، بتداخل الشريط – الصوت للقطة ما مع التي تليها أو مع اللقطة الفائتة.

في فيلم «سيدات غابة بولونيا» Les dames du Bois de Boulogne **لروبرت برسون** Robert Bresson **(1945). ترى البطلة ممدّدة في غرفتها الهادئة بعد مشاحنة مع عشيقها السابق، ونسمع فجأة صناجات Castagnettes. هذا الصوتُ ينتمي في واقع الأمر إلى المتتالية الآتية التي لها إطار ملهى ليلي.**

وتهمُّ **الديمومة** العلاقات بين المدّة المفترضة للحدث الحكائيّ وتلك التي لفترة السرد التي كُرِّسَت له. ونادراً ما تتّفقُ ديمومة السرد اتّفاقاً دقيقاً مع تلك التي للقصة مثلما هي الحالة في فيلم **الحبل** لألفريد هيتشكوك (1948)، وهو فيلم «صوّر في لقطة واحدة». وعلى العموم فالسرد أقصر من القصة، غير أنّه يحدثُ أن تدوم بعضُ أجزاء السرد أكثر من أجزاء القصة التي تسردها.

لنا في ذلك مثل لا إراديّ في بعض أفلام ملياز. والحالُ أنّ تقنية الوصلات لم تكن قد أنشئت بعد على هذا النّحو، إنّما يُمكننا أن نرى مسافرين ينزلون قطاراً في لقطة أخذت من داخل القطار، ثمّ في اللّقطة التي تليها التي أخذت من على الرصيف، نراهم من جديد ينزلون الدرجات نفسها.

أمّا حالة التصوير البطيء فهي أكثر تواتراً مثلاً في استحضار الذكرى في فيلم «حدث ذات مرّة في الغرب» لسرجيو ليوني Sergio Leone (1969) أو في مشهد الحادث في فيلم «أشياء الحياة» (1970) لكلود سوتي Claude Sautet.

سوف نبوّبُ أيضًا ضمن فئة الديمومة الحذف في السرد: ففي فيلم الغفوة الكبرى لهوارد هاوكس Howard Hawks (1946) يقوم فيليب مارلو Philippe Marlowe بالترصّد في سيّارته: فتُظهر لنا لقطة وهو يستقرّ لانتظار طويل، ثمّ انسلاخ اللقطة من الضوء. وسوف نجد بالضبط اللقطة نفسها كرّة أخرى لكن مع تغيير طفيف في موقف مارلو. فغيابُ السيجارة التي كان يُدخّنها بضع لحظات من قبل وتوقّف المطر عن النزول فجأة يُشيران لنا إلى أنّ بضع ساعات قد انقضت.

أمّا **الصَوْغ** فهو يتعلّقُ بوجهة النظر التي تقودُ العلاقة بين الأحداث وتعدّلُ كمّية المعلومات التي يُقدّمها السرد عن القصة. لن نستبقي هنا، بالنسبة إلى هذا الصنف من العلاقات بين المرجعيّتين غير ظاهرة الخفاء.

يتعيّنُ أن نميّز بين الخفاء بواسطة شخصيّة والخفاء **بشأن** شخصيّة، مبقين حاضراً في الذهن أنّ هذا الخفاء قد لا يكونُ حقاً وحيداً، إذ يتنوّعُ ويتقلّبُ بكثرة في مجرى السرد.

الخفاء بشأن شخصيّة أمر متواتر للغاية بما أنّه يفيضُ بطبيعة الحال من بُنية السرد نفسها والذي يلزم عنه بطل وشخصيّات ثانويّة. ذلك أنّ البطل هو ذاك الذي تعزله الكاميرا وتتبعه. بمستطاع هذا التمشّي أن يُفرز عدداً معيّنا من المؤشّرات: فأثناء ما يحتلّ البطلُ الصورة وإن صحّ القولُ يحتكرُ الشاشة، يمكن للحدث أن يتواصل في مكان آخر مدّخراً لبعد حين مفاجآت للمُشاهد. البأر بوساطة شخصيّة هو أيضًا متواترٌ ويظهر غالباً على شكل ما يُسمّى الكاميرا الذاتيّة لكن على نحو «طوّاف جدّاً» ومتقلّب جدّاً داخل الفيلم.

في مستهلّ فيلم ««الممرّ المظلم» لدلمار دايفز Delmer Daves (1947) لا يرى المُشاهدُ إلاّ ما هو داخل مجال الرؤية سجين وهو يهربُ في الوقت الذي ينشبُ من حواليه الاستنفار البوليسي. وعلى نحو أعمّ فإنّه من باب التوارد العاديّ للفيلم الروائي أن يعرض عشوائيًّا لقطات تُنسَبُ إلى رؤية أحد الشخصيّات (انظر لاحقاً «التماهي الأوّلي» و«التماهي الثانويّ» ص 241 و 244 - 245).

ب - العلاقات بين السرد والحكاية.

فيما هو من أمر هذا الصنف من العلاقات التي يختصّها جيراد جينات Gérard Genette بالمصطلح النوعيّ الصوت،Voix سوف نقتصرُ على ملاحظة أنّ تنظيم الفيلم السرديّ الكلاسيكيّ يؤدّي غالباً إلى ظواهر تقضي بجعل العناصر التي لا تنتمي في واقع الأمر إلاّ إلى السرد، حكائيّةً. فيصادف بالفعل أن ينقاد المشاهدُ إلى أن يحمل ما يُعَدُّ حضوراً يستحقّ الذكر للمرجعيّة السرديّة في توارد الرواية على محمل الحكائيّة.

بمستطاعنا أن نضرب مثلاً لهذه الظاهرة في فيلم «الطفل المتوحّش» لفرنسوا تريفو François Truffaut (1970): فتغييرات اللقطات فيه، في مناسبات عديدة إنّما تُعزى إلى شخصيّات. كذلك، عندما يتأهّبُ الطبيبُ إتار Itar لاستقبال الطفل، نراه يقتربُ من نافذة منفرجة منها يبقى مدة ناظراً وهو يحلم. وتظهر لنا اللّقطةُ التي تليها، الطفل سجيناً في مستودع الحصيد وهو يُحاول الوصول إلى مَنْوَرٍ ينهمر منه الضوء. لقد صيغ الإخراجُ بحيث يكون لدى المرء انطباع بتتبّع أفكار الطّبيب بوساطة تغيير اللّقطة.

5.3.2. فعاليّة السينما الكلاسيكيّة.

ظاهرة الحكائيّة التي أشير إليها في الفقرة السابقة هي نتيجة اشتغال عامّ للمؤسّسة السينمائيّة التي تسعى إلى مَحو آثار فعلها وحضورها حتّى من العرض الفيلميّ. وينزع المرءُ

إلى أن يُعطى الانطباعُ في السينما الكلاسيكيّة إلى أنّ القصة تقصّ نفسها بنفسها وأنّ الرواية والسرد محايدان وشفّافان: فيبدو العالم الحكائيُّ فيها كأنّما يمنح نفسه من غير وسيطٍ، ومن غير أن يكون للمُشاهد الشعورُ أنّ عليه اللّجوء إلى مرجعيّة ثالثة كي يفهم ما يراهُ.

إنّ حقيقة أن تُعطَى الرواية السينمائيّة للفهم من غير إحالة إلى تلفّظها ليست من غير تجانس مع ما كان إيميل بنفنيست Emile Benveniste يُلاحظه في شأن الملفوظات اللغويّة أنْ اقترح التمييز من بينها بين **حكاية وخطاب**.

فالخطابُ رواية لا يتسنّى فهمه إلاّ بالنّظر إلى وضعيّة تلفّظه التي يحفظُ منها عدداً معيّنا من الأمارات (ضميرا أنا - أنت، اللذان يُحيلان إلى المتخاطبين، أفعال الحاضر والمستقبل...) في حين أنّ الحكاية رواية من غير أمارات تلفّظ، من غير إحالة إلى الوضعيّة التي أُنتج فيها (ضمير هُوَ، أفعال في صيغة الماضي البسيط...).

يتّضحُ هنا أنْ ليس لمصطلح الحكاية المعنى عينه عند بنفنيست حيث يعني ملفوظًا من غير أمارات تلفّظ، وعند جنيه حيث يعني المضمون السرديّ للملفوظ ما.

إنّ الفيلم الروائي الكلاسيكي، خطاب (بما أنّه صنْع مرجعيّة سرديّة) يتنكّرُ في قصة (بما أنّه يجري كما لو أنّ هذه المرجعيّة السرديّة لم تكن موجودة). وبهذا التنكّر للخطاب الفيلميّ إلى حكاية، استطعنا، على وجه الخصوص، تفسير القاعدة الشهيرة التي تحرّم على الممثّل أن ينظر إلى الكاميرا: فأن يتجنّبها بالنّظر، يعني أن يفعل كما لو لم تكن هناك ويعني أن ينكر عليها وجودها وحضورها. ذاك أمر يُتيحُ أيضاً ألاّ يتوجّه مباشرة إلى المشاهد الذي يظلُّ، بالتالي، في القاعة المعتّمة يسترقُ النظر متخفيًّا.

و بأن ينذر نفسه حكاية (على المعنى الذي قصده بنفنيست) يجني الفيلم الروائي بعض الامتيازات. فهو يقدّم لنا، إجمالاً، حكاية تُروى وحدها وتكتسب، بسبب ذلك، قيمة جوهريّة: أن تكون كالواقع لا متوقّعة ومفاجئة. فلا تبدو فعلا إلاّ هدوءاً لانبعاث حدثي لا يقوده أحد. سمة الحقيقة هذه تُتيح لها إخفاء اعتباطيّة الرواية والتدخّل المتواصل للسّرد مثلما تُجيز تنكير الطابع المنمّط والمقعّد لتسلسل الأحداث. إلاّ أنّ هذه القصة التي لا يقصها أحد والتي تنبعثُ أحداثها كالصّور التي تتدافعُ ويطارد بعضها بعضا على الشاشة، قصة لا يضمنها أحد وتستخفّ بالقواعد. فنحن قبالتها خاضعون للمفاجأة السارّة أو غير السارّة حسب ما نستكشفه في التتمّة أمُمْتعة هي أم مُحبطة. فالحكاية دومًا تتراوحُ بالفعل بين «الكلّ أو اللاشيء»، وتوشكُ في أيّ لحظة أن تتوقّف فجأة وتضمحلّ في اللامعنى مثلما تستطيعُ هذه الصورة الذاوية على الشاشة من غير إنذار أن تتحلّل في الظّلمة أو في الضوء واضعةً بذلك

نهاية لما كان المُشاهدُ يعتقدُ أنّه بمستطاعه بناءه في متخيّل دائم. هذه السمة لقصة فيلم روائي وليست من غير علاقة بحقيقة المعدّات الفيلميّة على قلّتها (لفافة صور متأرجحة بين صندوق الكنز والفضالة الباهتة) يتيح لها باستمرار إنعاش انتباه المُشاهد الذي يظلّ في الريبة التي تتعلّق بما سَيتبع، مشدوداً إلى حركة الصور.

من المؤكد إذن أنّ السينما السرديّة تجني قسطاً كبيراً من الافتتان الذي تمارسه من الملكة التي لها، والتي تقضي بتنكير خطابها قصةً. مع ذلك لا تتوجّب المبالغة في أهمّية الظاهرة. إذ يبقى حقّاً أنّ المشاهد وهو يذهبُ إلى السينما، إنّما يذهبُ يسأل فيها التلفّظ والسّرد. فالمتعة الفيلميّة لا تأتي من الخوف الصغير الذي نَشعرُ به لمّا نجهل التتمّة (أو أن نتظاهر بجهله)، إنّها تفيضُ أيضاً من تقدير الوسائل المستخدمة لإدارة الرواية وبناء الحكائيّة. كذلك هو أمر هواة السينما (لكن كلّ مشاهد هو مُسبقاً هاوٍ للسينما) ينتشون لتقطيع معيّن ولحركة معيّنة للكاميرا يبدوان لهم ممهورَين، وتبعاً، ليس لهما كفؤاً شيئ. هكذا تفيضُ المتعة التي نحصل عليها في الفيلم الروائي من مزيج من القصة والخطاب، فيه يجد المشاهد الساذج (الذي نحن عليه دائماً) والعارف، في الوقت نفسه، أسْباباً بوساطة انشطار مؤيّد، كيف يشفيا غليليهما. من هنا تجني السينما الكلاسيكيّة نجاحها، وبوساطة تعديل دقيق جدّاً وقويّ جدّاً، في آن واحد، تظفرُ المؤسّسةُ السينمائيّة في الوصفين: إذا ما استسلم المشاهدُ للقصة وذهبت به، فإنّها تفرضُ نفسها من غير أن يتفطّن. وإذا ما كان متيقّظا للخطاب، فإنّها تتمجّدُ بحذقه لها.

2. 4. الشفرات السرديّة، الوظائف والشخصيّات.

2. 4. 1. القصة المُبرمَجة: حبكة القدر والجملة التأويليّة.

حينما نذهبُ لرؤية فيلم روائي، فإنّنا نذهبُ دائماً لرؤية الفيلم عينه، وفيلماً آخر في الوقت نفسه. ذاك أمر يعودُ إلى مستويين من الوقائع. من جهة، كل الأفلام تقص، على هيئات مختلفة وأحداث مختلفة، القصة نفسها: قصة مواجهة الرغبة والقانون وحكاية جدليتها ذات المفاجآت المنتظرة. فمع أنّ القصة مختلفة، هي دوماً ذاتها.

من جهة أخرى يتعيّنُ على كل فيلم روائي، في الاتّجاه نفسه، أن يعطي الانطباع بتطوّر محكم وبانبعاث ليست علّته غير الصّدفة، بحيث يوجد المشاهد أمامه في وضعيّة مفارقة: أن يكون قادرًا على التنبؤ وألاّ يكون قادرًا على تنبّؤ التتمّة، أن يرغب في الاطّلاع عليها وألاّ يرغب في ذلك. والحالُ أنّ التطوّر المدبّر والانبعاث اللاّ منتظر يحكمهما في تشوّشهما التأسيس السينمائيّ ذلك أنّهما جزء منه: إنّهما يرجعان إلى ما نُسمّيه الشفرات السرديّة.

من ثمّة، فإنّ الفيلم الروائي يُشبه الطّقس، إذ عليه أن يسوق المشاهد إلى تعرية حقيقة

معيّنة أو حلّ معيّن عبر عدد معيّن من المراحل المفروضة والالتفافات الضروريّة. فجزء من هذه الشفرات السرديّة يهدف إذن إلى إحكام هذا التقدّم البطيء نحو الحلّ ونهاية القصة، تقدّم كان يرى فيه رولان بارت Roland Barthes مفارقة كلّ رواية بأن تسوق إلى إماطة اللّثام نهائيا في الوقت الذي فيه تؤجّله دائماً.

إنّ تقدّم الفيلم الروائي تعدّله في مجمله شفرتان دائماً: **حبكة القدر والجملة التأويليّة.**

تكمنُ حبكة القدر في إعطاء، ، الأساسيّ من العقدة وحلّها في الدقائق الأولى أو أقل حلٍ مرجّو. ولقد بيّن تيري كونتزال Thierry Kuntzel القرابة القائمة بين حبكة القدر هذه والحلم - الاستهلال الذي يقدّمُ على نحو مكثّف جدّاً وتلميحيّ ما سيأتي حلمٌ ثان ليفسّره.

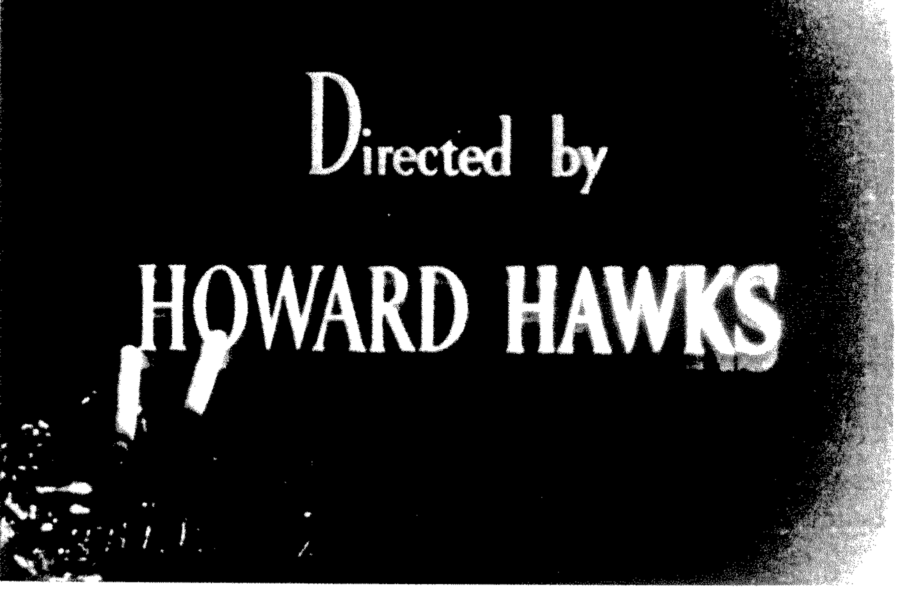
إنّ هذا النهج السرديّ وعلى نقيض ما نعتقدُ فيه عموما، متواتر جدّاً في الفيلم ذي الأحجية، ذلك أنه بعيدَ عن «قتل التشويق»، بَل يقوّيه. في فيلم «تأمين على الموت» لبيلي ويلدر Billy Wilder (1944) يقدّمُ البطلُ منذ الوهلة الأولى حلّ الأحجية: فهو من قتل، قتل من أجل امرأة ومال. وكلاهما أفلتا من بين يديه في نهاية الأمر.

وبإمكان حبكة القدر التي تعطي للقصة والرواية وجهتها والتي تُحدّدُ، على نحو ما، برمجتها أن تتهيّأ جهراً (حالة فيلم **تأمين على الموت**) أو تلميحاً (على شكل بعض اللقطات من مقدّمة الفيلم) أو ضمنا كما في الأفلام التي تبدأ «بكارثة» والتي توحي أنّنا سوف نعلم الأسباب وأنّ الضرر سوف يُرفعُ (سوف نتعرّض إلى هذه المسألة في خصوص الوظائف).

وبمجرّد أن يُنبأ بالحلّ فتسطّر القصة وتبرمج الرواية، تحضر حينها ترسانة التأجيلات برمّتها صلب ما يُسمّيه رولان بارت «الجملة التأويليّة» التي تكمنُ في متتالية من مراحل - تناوبات تسوقنا من وضع الأحجية وحلّها عبر دروب ضالّة وخدائع وتعليقات وإفشاءات والتفافات وإغفالات.

في فيلم «كانت الجريمة جيّدة تقريباً» لألفريد هيتشكوك (1953) حينما يهمّ القاتل المأجور بالاتّفاق لدخول شقّة الضحية، صيغت تتمّة اللّقطات لأجل أن ينتابنا شعور بالتناسب التامّ بين الزمن الحكائيّ والزمن الروائيّ. والحالُ أنّ المونتاج الذي يتبع هنا القواعد التقليديّة كي يظهر مروراً من الباب والذي يُنشئ كذلك استمراراً «يتغاضى» عن إيماءة للقاتل، هي إيماءة سوف تكون فيما بعدُ الحلّ لجزء من الأحجية.





مثالان لمؤثّرات القدر مستخرجة من مقدمة فيلم **الغفوة الكبرى** لهوارد هاوكس (1946) تعلن التكوّن اللاحق للزوج.







أمثلة أخرى عن القدر، صورتان من فيلم **رحلة صيد الكونت زاروف** (1932) تعلنها منذ المشهد النصيّ الأولى لمقدّمة الفيلم صورة مطرقة الباب، وصورة للصيد الأخير

هذه المكابح التي تتقدّم القصة تُشكّلُ جزءاً من ضرب من برنامج مضاد للبرنامج. إنّه برنامج بما أنّه يستدعي أن يكون محكماً في تطوّره كي يفشي شيئاً فشيئاً الأخبار الضروريّة لكشف الحلّ: يشكّل تدرّج المكابح ضرباً من مونتاج syntaxe يَحكمُ تدبيره (من هنا يأتي مصطلحُ «الجملة» في عبارة رولان بارت). إنّه برنامج مضادّ من جهة أنّ وظيفته هي أن تكبح التقدّم نحو الحلّ الذي حدّدته حبكة القدر أو ما يحلّ محلّها. فحبكة القدر والجملة التأويليّة كلاهما برنامج، غير أنّ كلاً منهما برنامجٌ مضادّ أحدهما للآخر.

بواسطة هذا الاستعمال للإكراهات والمتناقضات يُمكن للفيلم أن يبدو وكأنه تدرّج غير مأمون البتّة ومدين للصّدفة (أن يتظاهر بخضوعه إلى واقع خام لا يحكمه شيء. أمّا فعلُ السرد فهو أن يبسّط ويطبّع في شكل مصير ما بعد المبرمجة للحبكة. وللمعادل الموضوعي أيضًا نصيبه في هذا البناء: سوف نعودُ إلى ذلك في الجزء المخصّص لهذه المسألة.

في فيلم «رصيف الضباب» لمارسال كارني Marcel Carné (1938)، يترك جون الهارب من الخدمة العسكرية ثيابه العسكريّة (التي قد تُلفت الأنظار إليه) عند باناما، صاحب حانة ما مراعاة يجب الكتمانُ فيها. ومن باب الاحتراز يرمي بها باناما إلى قاع البحر. هذه الإيماءةُ تأتي كي تتأصّل في برنامج أوّل طور التحقّق: هروب جون على متن مركب، غير أنّ الشرطة جرفت الثياب وفي الوقت نفسه جثّة خاصةً وأنّ جون مُتّهم بالقتل. هنا البرنامج الأوّل تمّ نقضه وتُرِك مكانه إلى ثان: هلاّ ستوقفُ الشرطةُ جون من قبل أن يبحر؟ في واقع الأمر سوف يُقتلُ لصّ غيور جون.

في السينما، يُضاعف الدّال السينمائي ذاته من انطباع انبعاث «البرامج» وهشاشتها. بما أنّ لقطة ما تطرد الأخرى مثلما تطردُ صورةٌ ما الأخرى من غير أن تكون التي تليها معروفة مسبقاً. فلأنّها دقيقة ومتبدّلة، تتلاءمُ الصورة المتحرّكة جيّداً على نحو خاصّ مع هذا الاستعمال لهذين البرنامجين.

إنّ كان الغرض البوليسيّ هو أحد أكثر الأغراض تكاثراً في السينما فليس ذلك دون شكّ مصادفة؛ لأنّ الأحجية إنّما تجدُ فيه مادّة للتعبير يستند عليها تناسبه على نحو خاصّ: الصورة المتحرّكة أي الصورة اللاّ ثابتة.

نُشير، فضلا عن ذلك، إلى العلاقة التي توجدُ بين الشفرة السرديّة للارجاءات والتشوّه، فكلاهما يتمفصل حول «القُبيْل»، وحول إرجاء الكشف عن الحقيقة.

اقتصاد هذا النّظام السرديّ اقتصاد مجد على نحو مثير للانتباه (يتعلّقُ الأمر حقًّا باقتصاد بما أنّه يبتغي إحكام الإدلاء بالأخبار) على سبيل أنّه مزدوج ازدواجاً قاطعاً. إنّه يُجيزُ أن يُفعل على نحو يُمكن فيه للمُشاهد في الوقت نفسه أن يخشى وأن يرجو. في فيلم رعاة البقر مثلاً إن أضرّ قطّاع الطرق بالبطل، يكون المشهدُ مُكبحاً بالنسبة إلى الخيط الموجّه للحبكة التي تلزم غلبته. ذاك عنصر من البرنامج المضادّ. لكن هذا المشهد في الوقت نفسه بالنسبة إلى المشاهد، الإعلان المنطقيّ عن المشهد المعاكس الذي سوف يقعُ فيما بعدُ وفيه سينتقمُ البطلُ من المعتدين عليه: ذاك عنصرٌ من البرنامج الإيجابيّ.

ويُجيزُ النظامُ أيضاً الحزن بواسطة مبدأ «إن مع العُسر يسرا» « Douche écossaise ». فلقد شيّد سينمائيٌ مثل جون فورد John Ford من تناوب مشاهد الغبطة ومشاهد العنف، قاعدة على نحو يكونُ فيه المشاهدُ من جهة خاضعاً لمشاعر قصوى (تعمي بصيرته عن اعتباطيّة الرواية)، ويكون من جهة أخرى متلهّفاً لمعرفة الصور التي تلي والتي عليها إمّا أن تصدّق ما هو بصدد رؤيته أو تُكذّبهُ. فليس للمشاهد في السينما، كما لقارئ القصّة الذي يرغبُ في أن يطمئنّ قلبه، حيلة للقفز إلى نهاية الفصل كي يتحقّق بأيّ شكل يكتملُ البرنامج.

2. 4. 2 الوظائف.

كنّا قد أشرنا سالفًا، إلى أنّ الفيلم الروائي فيه شيء طقسيّ لجهة أنّ الحكاية التي يحملها تتبع برنامجاً. هو طقسيّ أيضاً لكونه يكرّرُ دون توقّف الحكاية عينها، أو لأن باستطاعة، أقله، تتبع الحبكات التي ينبني عليها أنّ تُجسّم في جلّ الأحيان، في عدد محدود من الشبكات. فالفيلم الروائي على غرار الأسطورة والحكاية الشعبيّة يستندُ على بُنى أساسيّة عدد عناصرها متناه وعددُ توفيقاتها محدود.

ويكفي للاقتناع بذلك أن نأخذ أربعة أفلام مختلفة غاية الاختلاف بعضها عن بعض (داخل السينما الكلاسيكيّة الأمريكيّة) تدورُ أحداثها في ظروف وفي وضعيّات مختلفة، حول موضوعات مختلفة مع شخصيّات متباينة جدّاً، هي «**سجينة الصحراء**» و«**النومة الكبرى**» و«**الزمن المتقلّب**» و«**منزل الدكتور إدوارد**» وهي تباعاً لجون فورد (1956) وهوارد هاوكس (1946) وجورج ستيفن (1936) وألفريد هيتشكوك (1945).. غير أنّه بالمستطاع أن تلخّص حبكتها وتُجسّم وفق منوال مشترك بين الأربعة: على البطل (أو البطلة) أن يقتلع شخصيّة أخرى من سطوة وسط معاد.

حينها يُمكننا أن نعتبر أنّ الفيلم الروائي، فيما وراء تغيّرات لا تُعدّ ولا تحصى، متشكّل

من عناصر غير متغيّرة على منوال الوظائف التي استخرجها فلاديمير بروب Vladimir Propp في خصوص الحكاية الشعبيّة الروسيّة، أو على منوال الأساطير المؤسّسة التي عرّفها كلود ليفي ستراوس بخصوص الأساطير. يُعرّف فلاديمير بروب الوظائف على النحو الآتي: «إنّ العناصر الثابتة والمستمرّة للحكاية الشعبيّة هي وظائف الشخصيّات أيّا كانت هذه الشخصيّات، وأيًّا كانت الطريقةُ التي تُؤدَّى بها هذه الوظائفُ».

ثمّة في الأمثلة التي ذكرناها منذ هنيهة، شخصيّة اختُطفت أو قُبض عليها (من قبل الهنود الحمر) أو المجرمين أو غريم عاشق أو... اللاّوعي). فيجِبُ على البطل أن يقوم باختطاف مضادّ حتّى يُرجع الشخصيّة الأخرى إلى وسط «عاديّ» (بأن يُباد الهنود الحمر، أو بأن تُفكّك العصابات، أو بأن يُجعل الغريمُ يُسخر منه... أو بأن يُردّ اللاّوعي وعياً). إنّ الذي يتباين إنّما هي الوضعيّات والأشخاص وطرق الفعل، أما الوظائف فلا تتغيّر.

لا يعني هذا الأمرُ أنّ على وظائف الفيلم الروائي أن تكون نفسها بالضبط في الحكاية العجيبة Compte merveilleux، إذ لها الخاصيّاتُ عينها وغالباً ما تُشبهها كثيراً، سوى أنّه تمّت «دَنْيَوَتُها».

تتراكبُ الوظائف بعضها مع بعض داخل متتاليات تُشكّل برامج صغيرة، لا سيّما أنّ أحدها يجرُّ الأخرى (وهكذا دواليك) حتّى الاختتامُ الذي تُشخّصهُ العودةُ إلى حال البدء أو بلوغُ الحال المنشود. ويلزمُ عن «الإثم» (القتل، السّرقة، الفراق...)، في حقيقة الأمر، في أوّل الحكاية «وضعيّة بدائية» تُقدَّم على أنّها الطبيعيّة وعلى أنّها الجيّدة، وفي آخر الحكاية «إصلاح الإثم». كذلك تستدعي وظيفة «الانطلاق» وظيفة «العودة».

من وجهة النظر هذه فإنّ كلّ حكاية تشتغلُ ذاتيّا Homéostatique: فهي لا تأتي شيئاً إلاّ أن تقتفي اختزال اللاّنظام، فتُعيدُ الأمور إلى نصابها. وعلى نحو أعمق، فبالإمكان تبعا أن يقع تحليلُها على معاني التفكّكات والاقترانات، الفصل والجمع. في آخر الأمر، ليست الحكاية مؤلّفة إلاّ من تفكّكات «تعسّفية» تُفضي، عبر تحويلات إلى اقترانات «عاديّة»، وإلى اقترانات «تعسّفية» تستدعي تفكّكات «عاديّة».

هذا الرّسم البيانيّ البنيويّ الذي قد يُفيدُ في تحليل أيّ ضرب من الحبكة أو أقلّه رسمه بيانيّا، بوسعه أن يشتغل بمفرده على نحو مُنقّى من غير أن يُكسى بكساء المتخيّل التقليديّ (بخصوص هذه النقطة انظر «السرديّ/ اللا سرديّ»).

نفهم جيّداً عبر هذا الصنف من التحليل، كلّ الثقل الإيديولوجيّ الذي يُمثّلهُ هذا الصنفُ من المتخيّل: الأمر يتعلّقُ بمسرحة نظام اجتماعيّ مسمّى على أنّه عاديّ وأنّه يتوجّبُ مهما كان أن يُحفظ على تلك الحالة.

لقد شُيّدت قصة الفيلم الروائي إذن كقصة الحكاية الروسيّة وقصة الأسطورة، انطلاقاً من تجميع متتاليات وظيفية.

كي نتجنّب الالتباس مع مصطلح «المتتالية» الذي تستخدمه التقنيّة السينمائيّة والذي يعني جملة اللقطات، نؤثر استعمال مصطلح «المتتالية - البرنامج» كي نعني ما كان فلاديمير بروب يقصده في الأدب «بمتتالية».

تستطيعُ هذه «المتتاليات» - البرامج - أن يتبع بعضها بعضًا، فكلّ إثم جديد أو نقصان أو حاجة يُفضي إلى متتالية - برنامج - جديدة. تلك هي الحالةُ في المسلسل أو الفيلم ذي المَشاهد المسرحيّة القصيرة .Sketches وعلى نحو أكثر تواتراً بكثير تستهلّ متتالية - برنامج - جديدة من قبل أن تكون التي سلفت قد انتهت. فتكون عندها إزاء تداخل Emboitementلهذه الوحدات لا يعرفُ حدّاً معلوماً، اللهم ربّما إقفال الحَلَقة وختم المتتالية - البرنامج الأولى.

هذا التمشّي الذي يقضي بمقاطعة برنامج بآخر جزء لا يتجزّأ بالطّبع من الجملة التأويلية، وهو أيضاً، بخاصّة مستعمل في الفيلم ذي التشويق أو الأحجية. ففي فيلم المرأة التي يجب قتلها لراوول والش Raoul Walsh (1950) وهو الفيلم الذي يجري على ثلاثة أزمنة حكائيّة متفرّقة (حاضر، وماض قريب وماض بعيد) لا يكفّ البحث وتقارير الشرطة واعترافات اللّصوص عن مقاطعة بعضها بعضا فتنفكّ بذلك الحكاية من مستوى إلى آخر من قبل أن «»تعرج» إلى حدّ أوّل المتتاليات - البرامج.

بيد أنّ هذا التمشّي يُمكنه أيضاً أن يفيد في الهزل، معلومة تلك الإشارات الهزليّة، العزيزة على بستر كيتون Buster Keaton أو على جيري لويس Jerry Lewisحيث لتدارك هفوة، تُقترفُ الثانية التي لمَا يُرغبُ في تداركها، تُقترف الثالثة....

في الأخير، يمكنُ لمتتاليين - برنامجين اثنين مختلفين أن يكون لهما هدف مشترك، كذلك الأمر في فيلم المغامرات، إذا ما خرج البطلُ غالباً من المحن، يظفر في الوقت نفسه بالمرأة. هكذا تبدو الحكايةُ التي يقصّها الفيلم الروائي على شاكلة قطع مُركّبة meccano:

حيث تكونُ الأجزاءُ محدّدة نهائيّاً ولا تكونُ إلاّ بعدد محدود، لكن بإمكانها الانتماءُ إلى عدد كبير بما فيه الكفاية من التعريفات المختلفة، سوى أنّ اختيارها وتنسيقها يبقى نسبيّاً حرّاً.

وإذا ما كانت للمرجعيّة السرديّة حرّية ضيّقة للبناء الداخليّ وتتابع المتتاليات – البرامج فإنّها تظلّ على النقيض حرّة بالكامل في أن تختار الطريقة التي تُؤَدّى بها الوظائف أو في أن تُوقف مهامّ الشخصيّات وخاصيّاتهم. هذه الحرّية إنّما هي التي تُتيح دوماً كساء اللعبة المُحَكمة والمحدودة للقطع المركّبة بكساءٍ جَديد.

2. 4. 3. الشخصيّات.

كان فلاديمير بروب يقترح أن تُسمّى الشخصيّات «مُفاعلون» Actants. وهم لا يتحدّدون بالنسبة إليه بمكانتهم الاجتماعيّة أو بنفسيّتهم، إنّما «بدائرة فعلهم» أي بحزمة الوظائف التي يؤدّونها داخل القصة.

يقترحُ أ – ج غريماس A – G Greimas على إثره أن يُسمّي مفاعل actant ذاك الذي لا يؤدّي غير وظيفة واحدة، وفاعل acteur ذاك الذي، خلال كامل الحكاية ينجز منها العديد. ولقد لاحظ بروب من قبل أنّ بإمكان شخصيّة ما أن تؤدّي وظائف عديدة وأنّ بإمكان وظيفة واحدة أن تُنجزها شخصيّات عديدة.

هكذا يتوصّلُ غريماس إلى منوال مُفاعليّ actantiel ذي مصطلحات ستّة: نجد فيه الذات (التي توافق البطل) الموضوع (الذي يُمكن أن يكون الشخص الذي يقتفيهُ البطلُ) المُرسل (الذي يُحدّدُ المهمّة، أو الدّور أو الفعل للإنجاز) المرسَل إليه (الذي سيقطفُ الثمار) والمعارِض (الذي يأتي لإعاقة الذات) والمعين (الذي على النقيض يأتي لمدّ يد المساعدة).

من الواضح أنّ بإمكان الشخصيّة الواحدة نفسها أن تكون على نحو متزامن أو متناوب مرسِلاً ومرسَلا إليه، موضوعاً ومرسِلا.

في أفلام الجريمة، الشخصيّة العاهرة هي في الوقت نفسه موضوع (الاقتفاء) ومُعين (تمدّ يد المساعدة للبطل في دوره) ومُعارض (بما أنّها هي التي مكرت بكلّ شيء وخلطت الدروب). من جهة أخرى، ففي فيلم «ريو برافو» لهوارد هاوكس (1959) تمثّل الذات بأربع شخصيّات مختلفة: رئيس الشرطة ومساعديه الثلاثة. وبوسعنا، فضلا عن ذلك، أن نعتبر الأربعة جميعهم بمثابة شخصيّة واحدة.

وإذا ما كان المُفاعلون بعدد متناه ويلبثون لا متنوّعات، فإنّ الشخصيّات، هي بعدد لا

متناه عمليّا بما أنّه بإمكان صفاتها وطابعها أن تتغيّر من غير أن تكون دائرة فعلها قد حُوّرت. وعلى نحو معاكس، يمكنها أن تظلّ في ظاهر الأمر متماثلة حينما تتحوّر.

هكذا، يمكن أن يكون المجرم موسوماً لاعتباره متحدّراً من أسفل السافلين، فظّاً وغليظاً أو لاعتباره وجيهاً ومهذّباً.

لقد عرفت شخصيّة الهنود الحمر، مع حفظها الأساسيّ من صفاتها ووسمها دائرة فعلها تطوّراً نسبيّاً في أفلام رعاة البقر: فمن مجرّد آلة إبادة في بعض الأفلام، استطاعت في أفلام أخرى أن تكون ذاتاً ذات وظائف إيجابيّة. المقارنة بهذا المعنى بين تمثّل الهنود الحمر في فيلم «النزهة الرائعة» (1939) وفيلم «الشيّان» (1964) وكلاهما لجون فورد هي مقارنة ذات مغزى بوجه خاصّ.

لا يتَحَصّلُ ما نُسمّيه عادة الثراء السيكولوجيّ لشخصيّة ما إلاّ من تحوير حزمة الوظائف التي يؤدّيها، ولا يُؤتى هذا التّحويرُ بالعلاقة مع الواقع، إنّما يُؤتى مقارنة بأنموذج موجود مسبقًا للشخصيّة حيث تلغي بعضُ الصلات المفاعليّة Actantiel المقبولة عموماً نفسها متخلٍّ عنها لمصلحة اعتبارات مستجدّة.

في مستوى الأنموذج المفاعليّ، فإنّ الشخصيّة الروائية هي إذن عامل Opérateur بما أنّه يعود إليها أن تأخذ على عاتقها، بواسطة الوظائف التي تؤدّيها التغييراتُ الضروريّة لتقدّم الحكاية، بالإضافة إلى أنّها تضمنُ منها الوحدة، من جانب تنوّع الوظائف والأقطاب المفاعليّة: فشخصيّة الفيلم الروائي هي في شيء منها خيطٌ موجّه، لها دور مجانسة واستمرارية.

وإذا كان الأنموذج المفاعليّ الذي صيغ بخصوص الأدب، أن يُطبّق على شخصيّة الفيلم الروائي، فثمة جانب، في الأقل، عنده تتميّز هذه الأخيرةُ فيه عن شخصيّة القصّة أو حتّى عن شخصيّة المسرح. فشخصيّة القصّة ليست إلاّ اسم علم (اسم أجوف) في شأنه تأتي لتتبلور صفات وسمات طبع ومشاعر وأفعال. وتقعُ شخصيّة المسرح بين شخصيّة الرواية وشخصيّة الفيلم: ذلك أنّها ليست إلاّ كائناً على ورق المسرحيّة المكتوبة، غير أنّها تجد نفسها عرضاً، مجسّدة بهذا الممثّل المسرحيّ أو ذاك. فيحدثُ حينئذ أن تحفظ شخصيّة مسرحيّة أمارةَ ممثّل مسرحيٍّ ما: هكذا في فرنسا ألم يطوّع جيرار فيليب شخصيّة Cid، وشارل دولاّن شخصيّة هارباغون Harpagon.

في السينما، الوضع مختلف، ولأسباب عديدة. فليس لنصّ الفيلم بداية، في جلّ الأوقات، وجود بالنسبة إلى الجمهور: وإن اتّفق أن أُطّلع عليه فبعد عرض الفيلم: إذ لا توجدُ

الشخصيّة إلاّ في الشاشة. ثمّ إنّ الشخصيّة لا توجدُ إلاّ مرّة واحدة، في فيلم حالما يُصوَّر لا يطرأ عليه أيّ تغيير. والحال أن في المسرح، يتغيّرُ «التجسيد» من ممثّل مسرحيّ إلى آخر، أو بالنسبة إلى ممثّل مسرحيّ واحد، من تمثّل إلى آخر. بل أكثر من ذلك، لا توجد شخصيّة الفيلم الروائي من جهة إلاّ بسمات ممثّل (اللّهم إلا في حالة فيلم إعادة الصنع، وهي حالة نادرة جدّاً نسبيّاً في الإنتاج السينمائيّ)، ومن جهة أخرى إلاّ بوساطة تأويل واحد: تأويل التقاط الصور المدّخر في المونتاج النهائيّ للفيلم المُوزّع. وإذا ما كان لا يخطرُ على بال أحد أن يذكر «جيرار فيليب» ليتحدّث عن السيد Cid، فإنّ ذكر الممثّل للحديث عن شخصيّة ما للفيلم أمر متواتر جدّاً: أذكر جيّداً في فيلم **تصفية حسابات** لفريتز لانج Fritz Lang (1953) أنّ لي مارفين هو الذي رمى بالماء المغليّ لآلة طهي القهوة في وجه شريكته غلوريا غراهام، لكنّي نسيتُ تماماً أسماء الشخصيّات. ذلك أمر يُعزى إلى أنّ شخصيّة الفيلم الروائي ليس لها وجود خارج السمات الجسديّة للممثّل الذي يقومُ بالدّور إلا في الحالة العرضيّة عموماً التي تُذكر فيها الشخصيّة بينما لم تظهر بعد في الصورة.

وتُعزى مكانة الشخصيّة في السينما، أخيراً إلى نسق النجوميّة Star – System، المختصّ ذاته باشتغال المؤسّسة السينمائيّة (انظر كتاب إدغار موران Edgar Morin، المشاهير).

يُعرّفُ نسق النجوميّة المدفوع إلى أقصاه في السينما الأمريكيّة لكنّه الحاضر في كلّ سينما تجاريّة، بوجهيه الاقتصاديّ والأسطوري على حدّ سواء. فأحدهما يُفضي إلى الآخر. فالسينما صناعة تجند رؤوس أموال هائلة تبتغي كذلك جعل استثماراتها مغلّة إلى أقصاها، ذاك أمر يقودُ إلى ممارسة مزدوجة: فمن جهة انتداب ممثّلين مرتبطين بعقد مع شركة واحدة، ومن جهة أخرى تقليصُ المخاطر بأن يُراهِنَ على صورة ثابتة للممثّلين.

وإذا ما بدا الممثّلُ ناجحاً على وجه خاصّ في صنف ما من الأدوار أو من الشخصيّات، فسوف يُنزع إلى إعادة العمليّة في أفلام لاحقة قصد ضمان المدخول. من هنا يأتي الجانب الملحميّ: تُنحت للممثّل صورة تجاريّة يكرّس بها نَجْمًا. وتتغذّى هذه الصورة معًا من سمات الممثّل الجسديّة ومهاراته الفيلميّة السالفة أو الكامنة، ومن حياته «الحقيقيّة» أو المفترض أنها كذلك. فينزع نسق النجوميّة كذلك إلى أن يصنع من للممثّل، بعدُ شخصيّة، خارج حتّى كلّ إخراج فيلميّ: فلا تخرج شخصيّة الفيلم إلى الوجود إلاّ بواسطة هذه الشخصيّة الأخرى ألا هي النجم.

إذا ما ربحت الشخصيّة فعلاً من الواقع بما أنّها تستندُ معاً على شخصيّة النجم وعلى أدوارها السابقة، فإنّ الممثّل يمكن أن يخسر من الواقع: فدون الحديث

عن مارلين مونرو، انتهى الأمر ببلاّ لوغوسي إلى أن تظنّ نفسها الشخصيّة الشيطانيّة لأفلامها، ولعلّ جوني وايسمولر Johnny Weissmuller قد دخل مستشفى الأمراض النفسيّة ظانّا أنّ له سمات طرزان.

محصّلة ذلك أنّ نسق النجوميّة يدفع إلى بناء المتخيّل حول شخصيّة مركزيّة أو زوج مركزيّ وهو يرمي بالآخرين في الظلّ. فأن يُكتَب عدد من نصوص الأفلام لأجل ممثّل ما وبالنّظر إليه يعتبر إذن من طبيعة انسجام النسق: حينها «تخاط له» الشخصيّة «وفق المقاس». معلوم أيضاً أنّ بعض عقود الممثّلين تنصّ ليس فقط على عدد اللّقطات التي يتعيّنُ أن تُنذر له في الفيلم، بل أيضاً بعض الخاصيّات الضروريّة للشخصيّات التي يستوجب عليهم القيام بدورها: نعلم حكاية بستر كيتون Buster Keaton الذي مثلما يُقال، كان محجوراً عليه الضحكُ، أو حكاية جون غابان Jean Gabin الذي كانت عقوده قبل الحرب تلزمه أن يموت في آخر الفيلم. هكذا تغذّي صورة النجم دائماً وسم الشخصيّة، لكن بالمقابل تغذّي الشخصيّة صورة النجم.

3. الواقعيّة في السينما.

عندما نتناولُ مسألة الواقعيّة في السينما، يكون ضروريّاً أن نميّز ما بين واقعيّة موادّ التعبير (الصور والأصوات) وواقعيّة موضوعات الأفلام.

3. 1. واقعيّة موادّ التعبير.

من بين جميع الفنون وأنماط التمثّل، تبدو السينما بمنزلة أكثرها واقعيّة بما أنّها قادرة على أن تُعيد إنتاج الحركة والديمومة، وعلى أن تسترجع الجوّ الصوتيّ لحركة أو لمكان. غير أنّ مجرّد صياغة هذا «المقوّم» تظهر أنّ الواقعيّة السينمائيّة لا تُقيمُ إلاّ مقارنة بأنماط تمثّل أخرى وليس مقارنة بالواقع. فزمن الاعتقاد في موضوعيّة آليّات إعادة الإنتاج السينمائيّة، وزمن الحماسة كحماسة بازان الذي كان يرى في صورة المنوال، المنوال ذاته، قد ولّيا اليوم. فلقد كان هذا الاعتقادُ في الموضوعيّة يتأسّسُ معاً على لعب خبيث بالكلمات (بخصوص عدسة[18] الكاميرا) وعلى اليقين أنّ آلة علميّة مثل الكاميرا هي آلة بالضرورة محايدة. بيد أنّ المسألة تمّ فحصها بما فيه الكفاية في فصل «الفيلم تمثّلاً بصريّاً وصوتيّاً» كي يكون عديم الجدوى تناول حُججها هنا كرّة أخرى.

يكفي أن نُذَكّر أنّ التمثّل السينمائيّ (الذي لا يُعزى إلى الكاميرا فحسب) تصيبه سلسلة

18 - العدسة بالفرنسيّة Objectif تحمل المعنى نفسه لكلمة موضوعي Objectif باللغة الفرنسيّة (المترجم).

كاملة من الإكراهات تبدأ من الضرورات الجماليّة، ذلك أنّه تابع فعلاً لصنف لفافة الصور المستعمل وصنف الإضاءة الذي بين الأيديّ، وتحديد العدسة، واصطفاء الصوت وتنضيده الضروريّين مثلما هو محدّد بصنف المونتاج وتسلسل المتتاليات والإخراج.

كل ذلك يتطلّبُ مجموعة متّسعة من الشفرات codes التي يتمثّلها الجمهور حتّى تُقدّر الصّورة ببساطة على أنّها شبيهة مقارنة بإدراك للواقع. وليست «واقعيّة» موادّ التعبير السينمائيّ إلاّ محصّلة عدد كبير من الاصطلاحات والقواعد، هي اصطلاحات وقواعد تتغيّرُ حسب الحقب والثقافات.

هلاّ يتعينُ التذكيرُ أنّ السينما ما كانت دوماً صوتيّة، وما كانت دوماً بالألوان وأنّه حتّى لمّا أضحت كذلك تبدّلت واقعيّة الأصوات والألوان على نحو فريد على مرّ السنين: فألوان أفلام الخمسينيات تبدو لنا اليوم في غاية الشطط، لكنّ ألوان أفلام بداية الثمانينيات، مع لجوئها على نحو نظاميّ إلى اللّون الهادئ تدين بالكثير إلى الموضة. غير أنّه لم يتوقّف الحكمُ على السينما بأنّها واقعيّة في كلّ مرحلة (أفلام صامتة، والأبيض والأسود وبالألوان). عندئذ تبدو الواقعيّة كمكسب للواقع (انظر في هذه النقطة فصل «المونتاج») مقارنة بحال سابق لنمط التمثّل. إلاّ أنّ هذا المَكْسَب قابل للتّجديد كثيراً بفعل ابتكارات تقنيّة ولكن أيضاً لأنّ الواقع لا يُدرك أبداً.

3. 2. واقعيّة موضوعات الأفلام.

لكنّنا لمّا نتحدّثُ عن الواقعيّة السينمائيّة، نقصدُ أيضاً واقعيّة الموضوعات وواقعيّة تناولها. ثمّ إنّه بخصوصها إنّما نعتنا سينما فرنسيّة وطليعيّة مُعَينة بـ «الواقعيّة الشعرية» أو نعتنا بـ «الواقعيّة الجديدة» بعض أفلام إيطاليّة بُعيد التحرير.

الواقعيّة الجديدة مثال ساطع على نحو خاصّ عن لبس مصطلح الواقعيّة، ذاته.

نشير على نحو عابر أنّ الواقعيّة الجديدة ككلّ تسمية مدرسيّة صنع للنّقد الذي شيّد فيما بَعد تسلسل بعض الأفلام في أنموذج نظريّ، ويبدو عددها اليوم محدودًا جدًا. فبين الأفلام كتلك التي لروبرت روسليني Robert Rossellini (روما، مدينة مفتوحة 1946، بايزا، 1946) ولفيتوريو دي سيكا Vittorio De Sica (سكوتشيا 1946، سارق الدرّاجة 1948) وللوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti (الأرض تهتزّ 1948، الجميلة 1950) ولفدريكو فلّيني Federico Fellini (I فيتلّوني 1953، II بدوني 1955) إنّما هي بالأحرى الاختلافاتُ الأسلوبيّة التي نلاحظها في الحاضر.

بالنسبة إلى أندريه بازان الذي كان نصير هذا الاتجاه ومُجَسّده، يمكن أن تُعرّف الواقعيّة الجديدة بحزمة نوعيّة من السمات، بيد أنّ هذه السمات كانت تُنسبُ إلى مجمل الإنتاج السينمائيّ التقليديّ أكثر ممّا تُنسبُ إلى الواقع ذاته. فحسب رأيه تتّسمُ هذه «المدرسة» بتصوير خارج قاعات التصوير أو تصوير بديكور طبيعيّ (تعارضاً مع صناعية التصوير في قاعة التصوير)، عبر اللّجوء إلى ممثّلين غير محترفين (تعارضاً مع الاصطلاحات «المسرحيّة» لاستعمال ممثلين محترفين) وعبر اللّجوء إلى نصوص الأفلام التي تستوحي تقنيات من الرواية الأمريكيّة، وبالرّجوع إلى شخصيّات بسيطة (تعارضاً مع الحبكة الكلاسيكيّة «المحاكاة» جيّدا ومع الأبطال ذوي المكانة المتميّزة) حيث يندر الحدث (تعارضاً مع الأحداث الفرجويّة للفيلم التجاريّ التقليديّ).

أخيراً، كانت سينما الواقعيّة الجديدة، سينما من غير كبير إمكانيات، وبهذا لا تخضع لقواعد المؤسّسة السينمائيّة بالتعارض مع الإنتاجات الضّخمة الأمريكيّة أو الإيطاليّة لفترة ما قبل الحرب العالميّة الثانية.

هذه الحزمة من العناصر، إذن، إنّما هي التي تحدّدُ بالنسبة إلى بازان الواقعيّة الجديدة، غير أنّها جميعاً، أو متفرّقة أو في تفاعلها، عرضة للانتقادات.

لم يكن التصويرُ خارج قاعات التصوير أو الديكور الطبيعيّ بالنّسبة إلى الأفلام التي يتّخذها بازان أمثلة، إلاّ جزئيّا: فمشاهد غير قليلة كانت في واقع الأمر مصوّرة في قاعة التصوير لكنّها كانت مختلطة بمشاهد في ديكور طبيعيّ، وكانت تَجري مجرى مشاهد مصوّرة في أمكنة واقعيّة. من جهة أخرى ليس التصويرُ خارج قاعة التصوير أو في ديكور طبيعيّ في حدّ ذاته عامل واقعيّة. إذ يتوجبُ إضافة عامل اجتماعيّ إلى الديكور حتّى يضحى كذلك: حارة فقيرة، مكان قفر، قرية صيّادين، ضاحية... لكن ديكورات قاعة تصوير فيلم «غريد» لإريك فون ستروهيم Eric Von Stroheim (1924) هي أيضًا ديكورات واقعيّة، كواقعيّة الديكورات الطبيعيّة لتلك لأفلام الإيطاليّة.

إنّ اللّجوء إلى ممثّلين غير محترفين «طبيعيين» كطبيعيّة الديكور بما أنّه يُفترضُ بهم العيشُ فيه، هو أيضاً التجاء محدود و«مزوّر» على نحو مقبول. فأن يكونوا غير محترفين لا يحول دون أن يكون عليهم التمثيل، أي أنّ يُمثّلوا رواية حتّى لو كانت هذه الرواية تُشبه وجودهم الحقيقيّ وإن كانوا مكرهين، بفعل ذلك، على أن يَخضعوا لشروط التمثّل.

يتوجّبُ علاوة على ذلك أن نشير إلى أنّهم كانوا مبدّلين (مُدَبلجين) في قاعة التصوير بممثّلين محترفين، الأمر الذي يرشّح البرهنة على أنّ تعبيرهم «الواقعيّ»... لم يكن كذلك

بالقدر الكافي. من جهة أخرى ما كان الممثّلون غير المحترفين يمثّلون إلاّ جزءاً من توزيع الأدوار بما أنّ الفيلم كان يشتملُ أيضاً على ممثّلين محترفين. في الأخير، فإنّ اصطفاءهم في مواقع التصوير والإعادات الكثيرة أو التقاط المناظر المتتابع التي كان يُلزمها لا احترافهم كان يزيد بالأخصّ في تكلفة الإنتاج الشيء الذي يُفنّدُ (مع عناصر أخرى، بالخصوص اللّجوء إلى الاستوديو للتّصوير والتبديل) النّقطة الأخيرة من تعريف بازان التي تلمس اقتصاد الوسائل التقنية لهذا الصنف من الأفلام. فليس الأمر غير تظاهر مُتَعَمَّدٌ لاقتصاد في الوسائل مثلما لم يكن غير تظاهر بالواقع بالنّسبة إلى قاعة التصوير. لقد كان الأمر في الواقع بالنّسبة إلى الواقعيّة الجديدة يتعلّق بمحو المؤسّسة السينمائيّة كما هي وبفسخ أمارات التلفّظ. هو تمشٍّ «كلاسيكيّ» جدّاً سَبَقَ أن رأينا بعض أمثلة له في شأن الفيلم الروائي التقليديّ.

أمّا ما كان من أمر القصة غير الدراميّة، فإن كان حقّاً أنّ فيلم الواقعيّة الجديدة يتخلّى عن بعض الفرجويّة ويتبنّى إيقاع حدث أكثر بطئا، فإنّه لم يكن أقلّ التجاءً إلى رواية، فيها الأفراد شخصيّات حتّى ولو كان بضرب من التصنيف Typage يتبعُ تمثّلاً اجتماعيّاً أُسُسه ليست من الواقعيّ بحصر المعنى في شيء: هامشيّ، عامل نموذجيّ، سمّاك صقلّي...

من جهة أخرى إن كان وسم الشخصيّات قد تغيّر، فإنّ وظائفها ظلّت دائماً على حالها: أيذهبُ البطلُ للبحث عن درّاجته المسروقة، أو يسعى إلى استرجاع السرّ الذرّي الذي يتهيّأ جاسوس لتسليمه للخارج، فإنّنا دوما إزاء «اقتفاء» وراء «إثم» أخلّ بـ «وضعيّة أوّلية». فلا تظهرُ الرواية بعد الآن واقعيّة إلاّ على سبيل أنّها تزعمُ نفسها أقلّ «ورديّة» (شعبية، موضوع اجتماعيّ، نهاية مخيّبة أو متشائمة) وحيث ترفض من جهة أخرى بعضُ الشروط. لكنّ هذا التخلّي يُفضي بالنتيجة إلى تأسيس شروط جديدة.

حماسة بازان لهذا الشّكل «الجديد» للسينما دفعت به إلى بعض المغالاة عندما ابتهج في شأن فيلم «سارق الدرّاجة» لفوتوريو دي سيكا (1948): «مزيد من الممثّلين، مزيد من القصة ومزيد من الإخراج أي في الأخير صلب التوهّم الجماليّ التامّ للواقع: مزيد من السينما». ولا يتعيّن أن نعدّ «مزيداً من السينما» إلاّ على المعنى المُحقّر لعبارة «إنّما هذه سينما» أي على معنى تمثيل أضحت فيه الاصطلاحات بالغة الظهور كي تكون مقبولة و«مطبّعة» ومفضوحة فيه باعتبارها كذلك.

من وجهة النظر هذه كان الزمن الذي تظهرُ فيه الواقعيّة - الجديدة هي أيضاً «سينما»، - سيأتي على عجل بما فيه الكفاية.



روما، مدينة مفتوحة لروبرتو روسليني (1944 - 1946)



سكوتشيا لفيتوريو دي سيكا (1946)



سارق الدراجة لـ فيتوريو دي سيكا (1948)



أمبرتو لفيتوريو دي سيكا (1952).



سلفاتور غيوليانو، لـ فرانسيسكو روسي (1961)

لأجل ذلك يبدو لنا هذا التّصريحُ لبازان أسلم: «بوسعنا ترتيب إن لم يكن تراتب الأجناس السينمائيّة بالنظر إلى مَكْسَب الواقع التي تمثّلها. سوف نُسمّي إذن الواقع كلّ نظام تعبير وكلّ تمشٍ روائيّ ينزعُ إلى إظهار مزيد من الواقع على الشاشة».

هذا التعريف يُلزم مع ذلك أن نُدقّق أنّ هذا «المزيد من الواقع» لا يُقدّر إلاّ مقارنة بنظام اصطلاحات نحكم عليها من الآن فصاعداً لاغية. هكذا لا تتوقّفُ «غنيمة الواقع» إلاّ على فضح الاتفاقات، لكن مثلما كنّا نُشيرُ أعلاه، هذا الفضح يتوازى مع إنشاء نظام اصطلاحات جديد.

3. 3. المعادل الموضوعي.

يتصل المعادل الموضوعي Le vraisemblable معاً، بعلاقة نَصٍّ ما مع الرّأي العام وعلاقته بنصوص أخرى، ولكن أيضاً بالاشتغال الداخليّ للقصة التي يروي.

3. 3. 1. المعادل الموضوعي والرأي العام.

بالإمكان بادئ ذي بدء أن يُعرّف المعادل الموضوعي علاقته بالرأي العام وبالأخلاق الحميدة: إذ يرتسمُ نظامُ المعادل الموضوعي دوماً بالنّظر إلى الآداب. لذلك لن نقترح أمراً ما معادلاً موضوعياً إلاّ حدثاً ما، يُمكنُ أن يُعزى إلى حكمة أي إلى أحد أشكاله الثابتة التي تُعبّرُ، تحت تسمية الواجب القطعي عمّا هو الرأي العام. وهكذا لن نندهش في فيلم رعاة البقر أن نرى البطل ينقطعُ على نحو حصريّ إلى مطاردة ذاك الذي قتل أباه، لأنّ «شرف العائلة أمر مقدّس» أو في أن نرى في فيلم بوليسيّ المتحرّي يستبسلُ رغم الدّاء والأعداء في الكشف عن المذنب لأنّه «يتوجّبُ بلوغ، ما كنّا قد بدأناه إلى منتهاه».

محصّلة ذلك، يُشكّل المعادل الموضوعي «شكلاً من أشكال الرّقابة» بما أنّه يُقلّصُ باسم الآداب عدد الإمكانات السرديّة أو عدد الوضعيّات الحكائيّة الممكن تخيّلها. كذلك عَدَّ جزء لا بأس به من النّقد والجمهور فيلْمَيْن للويس مال غير صائبين لأنهما قدّما شخصيّات متناقضة: أُمّ في مقتبل العمر متوازنة كانت تطلعُ ابنها على أشياء تتعلّقُ بالحبّ (همس إلى القلب، 1971) وفتاة صغيرة السنّ ساذجة وماكرة في الوقت نفسه كانت تتعهّرُ (الصّغيرة 1978). ذلك أنّه غالباً ما يكونُ التناقض غير معقول لكونه يجري على عكس مجرى الرأي العام وعلى عكس المُعتَقَد Doxa. لكنّه يمكنه أن يتغيّر فيتغير معه المعادل الموضوعي.

3. 3. 2 النظام الاقتصاديّ للمعادل الموضوعي.

ينطوي المعادل الموضوعي فضلاً على ذلك على عدد معيّن من القواعد تؤثّر في أفعال الشخصيّات بالنّظر إلى الحِكَم التي يَمكن نِسْبتها إليهم. هذه القواعد التي يَعترفُ بها

الجمهورُ ضمنًا هي قواعد مطبّقة غير أنّها غيرُ مفسّرة بالمرّة خصوصاً أنّ علاقة قصة ما بنظام المعادل الموضوعي الذي تخضع له هي بالأساس علاقة صامتة. فالعراك المسلّح النهائيّ لرعاة البقر يستجيبُ لقواعد صارمة جدّاً يتوجّبُ احترامها إذا أردنا أن يحكم الجمهور على الوضعيّة بأنّها معقولة أو على المخرج بأنّه وَقح. بينما ما من شيء يفسّر، لا في فيلم رعاة البقر ولا في الواقع أنّ على البطل أن يتقدّم وحيداً وسط الشارع العريض وينتظر أن يستلّ غريمه مسدّسه.

من جهة أخرى ما يُقدَّر على أنّه مقبول هو ما هو متوقّع، وسوف نقترح على النقيض غير مقبول ما كان المشاهد غير قادر على توقّعه إطلاقاً، سواء بواسطة القصة أو بواسطة الحكَم. ولسوف يبدو الحدث «غير المقبول» كأنه تطويع للمرجعيّة السرديّة كي يتوصّل إلى مراميه. إذا رغبنا مثلاً في أن يبدو الوصول المخلّص للخيالة إلى الضيعة المُحاصَرَة بالهنود الحمر «معقولاً» فلسوف نُدرج في الرواية بعض مشاهد تشير إلى أنّ الحصن ليس ببعيد وأنّ قائده لعلى علم بما يجري. المعقول مرتبط إذن بتعليل، الأفعال المُتأتية داخل القصة. لأجل ذلك فإنّ كلّ وحدة حكائية لها دوماً وظيفة مزدوجة: وظيفة عاجلة ووظيفة آجلة أمّا وظيفتها العاجلة فتتغيّرُ ولكنّ وظيفتها الآجلة هي أن تَحضّر سرّاً مجيء وحدة أخرى سوف تكون لها تعلّة.

في فيلم «الحقيرة» لجون رينوار Jean Renoir (1931) يرغب موريس في الحصول على تفسير شاف وهادئ من المرأة التي يعيل، لكنّها تخونه. وأثناء ما يطرق موريس مفكراً كانت لولو تفتح صفحات كتاب ضخم بقاطع أوراق. هذا الفعل مُتشاكل بما أنّ لولو كانت قد قُدّمت على أنها لا تَعمَل: بمعنى آخر أنّ فَراغها يُحفّز فعل القراءة في الفراش واستعمال قاطع أوراق.

غير أنّ موريس وقد ذهب به الغضبُ مذهباً قتلها بواسطة قاطع الأوراق هذا. الجريمة متشاكلة إذ إنّ للشخصيّة تعلاّت «نفسيّة» وأخلاقيّة. ومن جهة أخرى على سبيل أنّ سلاح الجريمة كان موجوداً «صدفة» و«على نحو طبيعيّ» في عين المكان «فإنّ لمقصّ أوراق الكتاب» وظيفة عاجلة تعني استخفاف لولو وعبثها، ووظيفة آجلة أن يجيء «على نحو طبيعيّ» بالجريمة.

إذا كانت الأسباب في الحكائيّة هي التي تبدو أنها تحدّد النتائج، ففي بناء الرواية إنّما هي النتائج التي تحدّدُ الأسباب. في المثال الذي كنّا نضربُ، لا يقتل موريس لولو بقاطع أوراق لكونها كانت تستعمله، إنّما هي تستخدمه لكون موريس سوف يقتلها به. بهذه المراوغة تغنم الرواية اقتصاداً وذلك في جوانب متعدّدة. هي تغنم منها بادئ ذي بدء بالوظيفة المزدوجة

للوحدة الحكائيّة التي إن صحّ القولُ تصلح مرّتين عوضاً من واحدة. هي تغنم أيضاً منها لأنّه بإمكان وحدة ما أن تكون محدّدة بإفراط فيُمكنها فعلاً إمّا أن تُستخدم قاعدة لاستحضار وحدات عديدة تالية مبثوثة في الرواية، وإمّا أن تكون هي ذاتها مستحضرة بوحدات عديدة سابقة. وهي تغنمُ فيها بواسطة قلب التحديد السرديّ للسّبب بالنتيجة إلى تعليل حكائيّ للنّتيجة بالسّبب. فتفلح بذلك في تحويل العلاقة المصطنعة والاعتباطيّة التي ينشئها السرد إلى علاقة تشاكل وعلاقة طبيعيّة أنشأتها الوقائع الحكائيّة. من هذا المنظور ليس المعادل الموضوعي إذن إلاّ طريقة لتطبيع اعتباطيّة الرواية ولتحقيقها (على معنى تمريرها على أنّها واقعيّة). وحتّى نسترجع عبارة لجيرار جنيت نقول إنّه إذا كان **استعمال** وحدة حكائيّة ما، هي ما تصلح له، فإنّ تعليلها هو ما يلزمها لمواراة استعمالها. في أكثر الحالات نجاحاً للرواية «الشفافة» «المعادل الموضوعي تعليل ضمنيّ، لا يكلّف شيئا» بما أنّه إذ يتبع الرأي العام والحِكَم المتّفق عليها ليس مطلوبًا منه أن يُكْتَب في الرواية.

3. 3.3. المعادل الموضوعي باعتباره محصّلة لمدوّنة.

إذا كان المعادل الموضوعي يتحدّد مقارنة بالرأي العام أو مقارنة بالحِكَم، فإنّه يتحدّدُ أيضاً (لكن ذلك بالموازاة) مقارنة بالنّصوص، باعتبار أنّ هذه النّصوص تميل دوما إلى إفراز رأي عام بواسطة تسلسلها. هكذا يدين المعادل الموضوعي لفيلم ما كثيراً للأفلام التي أخرجت سابقاً: فما يُرتأى مُتشاكلاً هو ما كنّا نراهُ في أثر فائت. كنّا قد أشرنا سابقاً إلى أنّ المفارقة كانت في حالات غير قليلة لا متشاكلة. بيد أنّ ذلك الأمر غير صائب إلاّ حين ظهورها الأوّل، أو ظهورها في المناسبات الأولى في الأفلام: ومنذ أن يكون قد تمّت معاودتها مرّات عدّة في الأفلام، سوف يبدو عادياً ومتشاكلاً.

إذا اكتفينا مثلاً بالمعادل الموضوعي للشخصيات، فقد سَبقَ أن عاينا أنه في لعبة التداخل بين الممثّل والشخصيّة كان متشاكل الثاني يدين بالكثير إلى الاستعمالات السابقة للأوّل، إلى صورة النّجم التي شكّلها، تبعاً، لنفسه: فالشخصيّة الوهميّة تماماً التي قام بدورها جون بول بولمندو Jean Paul Belmondo في فيلم «الشرطيّ أو المتسكّع» لجورج لوتنر Georges Lautner (1978)، لا «تستقيم» ولا يتشاكل إلاّ لأنّ بولمندو كان قد قام بتمثيل مثل هذا الصنف من الشخصيات في أفلام عديدة سابقة. فنجاح شخصيّة الشاب الصعلوك وتشاكلها التي سرت في الأفلام الفرنسيّة نهاية السبعينيّات، متوقّف في جزء منه على المعطيات السوسيولوجيّة المرتبطة بحقبة أزمة اقتصاديّة. إلاّ أنّ هذا المسخ السينمائيّ للفتى وللفوضويّ وللعاطل وللفاشل ولليساري (مع بقايا من «الهيبّي») هو مسخ

متشاكل بخاصّة بفضل تكراره في عدد معيّن من أفلام تلك الحقبة: فليس نجاحهُ من تشابهه إنمّا يكمن تشابهه في نجاحه، نجاح يمكن بلا ريب تحليله من جهة الإيديولوجيا (وليس على جهة الواقع).

باستطاعتنا إذن أن نقول إنّ المعادل الموضوعي ينشأ دون النظر إلى الواقع إنّما بالنّظر إلى نصوص (أفلام) مُنشأة. إنّه يتبع الخطاب أكثر ممّا يتبعُ الواقع: إنّه **محصّلة مدوّنة**. من هناك يتأسّسُ على تكرار الخطاب سواء على مستوى الرأي العام، أو على مستوى مجمل النصوص: لهذا الداعي علاوة على ذلك هو دائماً من أشكال الرقابة.

أن مضمون الأعمال يتقرّرُ في واقع الأمر مقارنة بالأعمال السابقة (على خطاها أو بخلافها) أكثر بكثير ممّا يتقرّر مقارنة بملاحظة «أدقّ» أو «أحقّ» عن الواقع. حينئذ يجبُ أن يُنظَر إلى المعادل الموضوعي على أنّه شكل (أي بناء) لمحتوى مبتذل على مرّ النصوص. فتغيّراته وتطوّره رهن إذن بنظام المعادل الموضوعي السالف: فليست شخصيّة «الفتى الصّعلوك» إلاّ مسخ جديد «لمتسكع» العقود السابقة، شخصيّة أهمّيتها السينمائيّة كانت لا تضاهي بأهمّيتها السوسيولوجيّة. داخلِ هذا التطوّر تأثير النوع للمعادل الموضوعي، لا يبدو النّظام الجديد «حقيقيّاً» إلاّ لأنّ القديم أُعلن لاغياً وشُهّر به باعتباره تقليدياً. غير أنّ النّظام الجديد هو كذلك بالقدر نفسه طبعا.

3. 4. تأثير النوع.

إذا كان المعادل الموضوعي **محصّلةَ مدوّنةَ** فإنّه سيكون أكثر صلابة داخل متسلسلة طويلة من أفلام قريبة، بتعبيرها كما بمحتواها، بعضها من بعض مثلما هي الحالة ضمن النوع: ثمّة فيما يتعلّقُ بالمعادل الموضوعي تأثير النوع **effet - genre**. ولتأثير النوع هذا عاقبة مزدوجة: أن تتيح بدايةً بواسطة استمرار المرجع الحكائيّ نفسه، وبواسطة تكرار مشاهد «نموذجيّة»، توطيدَ المعادل الموضوعي من فيلم إلى آخر. في فيلم رعاة البقر تبدو شفرة شرف البطل أو طريقة تصرّف الهنود الحمر مقبولة، من جهة لكونها ثابتة (طيلة فترة معيّنة، لم تشهد الأفلامُ من هذا النوع غير شفرة شرف واحدة وسلوك واحد للهنود الحمر)، ومن جهة أخرى لكونها مُعادة ومكرّرة من فيلم إلى فيلم.

ويُجيز تأثير النوع ثانياً إنشاء معادل موضوعي مختص بنوع مخصوص إذ لكلّ نوع معادله الموضوعي: فالذي يكون لفيلم «رعاة البقر» ليس هو الذي يكون لفيلم الكوميديا الموسيقيّة أو الذي يكون للفيلم البوليسيّ. ويكونُ غير مقبول أن يُقرّ خصمِ البطل بهزيمته من بعد أن كان قد استُهزئ به على رؤوس الأشهاد (وهو الأمرُ المقبول تماماً في الكوميديا الموسيقيّة).

في حين أنّه سوف يكونُ أمراً غير مقبول أن يجمع الخصم أمره في الكوميديا الموسيقيّة على قتل من استهزأ به. لذلك فإنّ «قوانين النوع» ذائعة الصيت ليست صالحة إلاّ في نوع ما فلا تتبع إلاّ وزن المعادل الموضوعي حيّز التطبيق في مجمل الأفلام المُخرَجَة والمنتمية إلى هذا النوع.

تأثير النوع: ثلاثة أوجه لفيلم الجريمة الأمريكي



سكارفايس لهوارد هاوكس 1932)

وليست هذه العاقبة المزدوجة لتأثير النوع عاقبة فعليّة إلاّ في حال الإبقاء على المعادل الموضوعي. هو إبقاء ضروريّ لتماسك النوع. ومع ذلك فإنّ هذا القول لا يعني أنّ المعادل الموضوعي نوع ثابت نهائيّاً فلا تُصيبه تغيّرات، ذلك أنّه قابل للتطوّر في عدد معيّن من النقاط بشرط أن يُراعى عدد آخر معيّن ويُبقى عليه. فعلى هذا النّحو شهد فيلم رعاة البقر تحويراً على نحو فريد في معادله الموضوعي منذ نشأته. غير أنّ هذه التحويرات (وهذا القول يصدق على أيّ نوع كان) تنزع إلى بقاء المعادل الموضوعي أكثر ممّا تنزع إلى مقاربة أكثر صواباً للواقع.



القلعة العالية، لراوول والش (1941)





امرأة للقتل لراوول والش و بريتاين ويندوست (1950).

في فيلم «إطلاق نار في القلعة» لسام بكينباه 1962 (Sam Peckinpah) أخذ مؤجّر البطلين صائدي الرؤوس، عليهما ميثاقاً طبقاً للأصول الواجبة، وأُجبِرا على لبس نظّارتين لقراءته بانتباه. هذا الانشغالُ البيروقراطيّ وهذا التهرّمُ يبدوان أكثر واقعيّة وتشاكلاً أكثر من الإيفاء بالعهد والفتوّة الدائمة للبطل التقليديّ. بيد أنّ ذلك لا يمنعُ خصوم فيلم بكينباه من أن يسلكوا وفق الرسم نفسه (شفرة الشرف، والاندفاع، والسّعي إلى العدالة...) مسلك سابقيهم.

إثر ذلك ببضع سنين، سوف يأتي فيلم رعاة البقر الإيطاليّ ليضع موضع شكّ اصطلاحات «فيلم رعاة البقر»، (الذي ينتمي إليه فيلم إطلاق نار في القلعة)، وينشئ أخرى.

4. ارتسام الواقع.

لقد لوحظ في أحيان كثيرة جدّاً أنّ ما كان يسمُ السينما من بين أنماط التمثّل، كان ارتسام الواقع الذي كان ينجم عن رؤية الأفلام. «ارتسام الواقع» هذا والذي هو نموذجه

الأصليّ الأسطوريّ هو الذعر الذي مُلئ منه أوّل مشاهدي فيلم لوميير Lumière وصول قطار إلى محطّة شيوتا (1895)، كان مركز عدد من التأمّلات والنقاشات حول السينما، من أجل السعي إلى تحديد خصوصيته (قبالة الرسم، والتصوير الفوتوغرافيّ)، أو لأجل تعريف المقوّمات التقنيّة والنفسيّة للارتسام نفسه وتحليل تبعاتها في موقف المشاهد إزاء الأفلام.

ارتسام الواقع الذي يشعرُ به المُشاهد أثناء رؤية فيلم، إنّما هو، بداية، من الثراء الإدراكيّ الذي تتسم به المعدّات الفيلميّة والصورة والصّوت. أما ما كان من أمر الصورة السينمائيّة، فإنّ هذا «الثراء» هو نتيجة، معاً، لوضوح الصورة الفوتوغرافيّة وضوحاً كبيراً جدّاً (نعلم أنّ صورة ما «أدقّ» وأثرى معلومات من صورة التلفزة) التي تقدّمُ للمشاهد رسوماً لأشياء تفيضُ من التفاصيل، ولاسترجاع الحركة التي تعطي لهذه الرسوم وجاهة وحجماً ليسا لها في الصورة الثابتة: فكلّ شخص قد قام بتجربة هذا التسطيح للصورة وهذا السحق للعمق عندما يقومُ بتثبيت الصورة أثناء عرض فيلم ما.

يحتلّ استرجاع الحركة، إذن، منزلة هامّة في ارتسام الواقع ولأجل هذا درسها على نحو خاصّ علماء نفس معهد الدراسات السينمائيّة Institut de Filmologie (أ. ميشوت فان دين بارك A. Michotte Van den Berck، هنري والون Henri Wallon...) واسترجاع الحركة نتيجة لإحكام تقني للآلة السينمائيّة التي تتيحُ استعراض عدد معيّن من الصّور الثابتة (الفوتوغرامات) في الثانية (18 في زمن السينما الصامتة، 24 في زمن السينما الصوتيّة). هذا الاستعراض يُتيحُ لبعض الظواهر النفسيّة الفيزيولوجيّة أن تشتغل كي تعطي انطباعاً بحركة متواصلة.

الأثر Phi في صدارة هذه الظواهر: فعندما تُضاءُ على نحو متتابع لكنه متناوب ومضات ضوئيّة، متباعدة بعضها عن بعض، «يرى» المرء خطّاً مضيئاً متواصلاً ولا يرى تتابعاً لنقاط متباعدة: تلك هي «ظاهرة الحركة الظاهرة». لقد أنشأ المشاهدُ ذهنيّاً استمراريّة وحركة هنالك حيث ما كان ثمّة في واقع الأمر غير تقطع وثبات: ذاك ما يحدث في السينما بين فوتوغرامين اثنين ثابتين حيث يردم المشاهد البَوْن الموجود بين موْقفيْ شخصيّة مثبّتة بالصورتين المتتابعتين.

لا يتعيّنُ أن نخلط بين الأثر Phi ودوام الشبكية. فالأوّل يحصل من الردم الذهنيّ للبون الحقيقيّ، في حين أنّ الثاني ينشأ نتيجة العطالة النسبيّة لخلايا الشبكية التي تحفظ، خلال زمن قصير، أثر انطباع ضوئيّ (مثلما عليه الحالُ عندما نغمض عيوننا من بعد أن نكون قد حدّقنا إلى شيء مُضاء بقوّة أو

عندما نهزّ هزّاً شديداً في الظلمة سيجارة مشتعلة «ونرى» زخرفة مضيئة).

ولا يلعبُ الدوام الشبكي عملياً أيّ دور في الإدراك السينمائيّ على نقيض ما صُرّح به في الغالب.

يتعيّنُ، إضافة إلى ذلك، أن نشير إلى أنّ إعادة إنتاج ظاهر الحركة، إنّما هو في واقع الأمر إعادة إنتاج لحقيقتها: فحركة ما أعيد إنتاجها هي حركة «حقيقيّة» بما أنّ الظهور المرئيّ هو في كلتا الحالتين مُتشابه.

وينشأ الغنى الإدراكيّ المختص بالسينما أيضًا من الحضور المشترك للصورة وللصوت. وحين يسترجع الصّوتُ للمشهد الممثّل حجمه الصوتيّ (وهو غير الحال في الرسم والرواية)، يعطي بذلك الانطباع بأنّ مجمل المعطيات الإدراكيّة للمشهد الأصليّ تمّت مراعاتها، فيزدادُ الارتسامُ شدّة بقدر ما تكون لإعادة الإنتاج «الأمانة الظاهريّة» التي للحركة نفسها.

إن كان الغنى الإدراكيّ للأجهزة الفيلميّة، أحد مقوّمات ارتسام الواقع هذا، الذي تعطيه السينما فإنّه غنى، زيادة إلى ذلك، معزّز بالوضعيّة النفسيّة التي يوجد المشاهد ضمنها أثناء العرض. ويمكنُ تحديدُ هذه الوضعيّة، فيما يخصّ ارتسام الواقع باثنتين من لَمْحَتَيْه: من جهة يعرف المشاهدُ انخفاضا في درجة تيقّظه: فحين يعي أنّه في قاعة عرض، يعلّق كلّ فعل ويتخلّى جزئيّا عن كلّ اختبار من الواقع. ومن جهة أخرى فإن الفيلم يقذفه بارتسامات بصريّة وصوتيّة (هو الغنى الإدراكيّ الذي كنّا نتحدّث عنه) بوساطة سيل متواصل وسريع (بخصوص هذه النّقاط انظر لاحقاً، الفقرات المخصّصة للتماهي).

بيد أنّه ثمّة مزيد من عوامل أخرى لارتسام الواقع غير الظواهر الإدراكيّة المرتبطة بالتجهيزات الفيلميّة والحال المخصوص الذي يوجد فيه المشاهد. فارتسام الواقع يتأسّسُ أيضاً على تناغم العالم الحكائيّ الذي يبنيه المتخيل. فعلى اعتبار أنّ العالم الحكائيّ يحويه بشدّة نظامُ المعادل الموضوعي، المنظّم على نحو يبدو فيه كلّ عنصر من المتخيّل يستجيبُ لضرورة عضويّة، ويظهرُ ضروريًّا في نظر واقع مفترض، فإنّه يتّخذُ متانة عالم ممكن، بناؤه واصطناعهُ واعتباطيّته كلّ ذلك مُسِحَ لصالح صبغة طبيعيّة ظاهريّة. هذه الصبغة، مثلما كنّا نتوقف، فضلاً على ذلك، كثيراً على نمط التمثّل السينمائيّ واستعراض الصورة على الشاشة الذي يُعطي المتخيّل مظهر انبعاث حدثي «لتلقائيّة» الواقع.

ليس الانبعاثُ، الناشئ في جزء منه عن التوارد، متناقضا مع تناغم العالم المتخيّل ومتانته ذلك أنّه جزء لا يتجزّأ من بناء المتخيّل. فلأنّ العالم المتخيّل

يبدو أنه ينبعث أمامنا وأنّه يخضعُ للصّدفة. يصبحُ متيناً فيمنح الارتسام بالواقع. ولأنّه متوقّع جداً ومحكم جداً بوضوح، فإنّه لن يبدو بعد ذلك إلاّ بمثابة متخيَل واصطناع دونما عمق.

والأدهى والأمرّ أنّ نظام التمثّلات الأيقونيّة والعتاد المشهديّ المختص بالسينما وظواهر التماهي الأوّلي والثانويّ (مع الكاميرا ومع الشخصيّات. انظر حول هذه النقطة لاحقاً، الفصل المخصّص لهذه المعضلة وبالخصوص الفقرة «التماهي والبنية») تعملُ على أن يلفي المشاهدُ نفسه محشوراً في المشهد المتمثّل، وعلى أن يصبح كذلك، إن صحّ القولُ جزءاً لايتجزّأ من الوضعيّة التي يُشاهدُ. هذا التأصّلُ للمشاهد في المشهد إنّما هو ما عرّفه جون بيار أودار Jean – Pierre Oudart بأنّه تأثير العينيّ مميّزاً إيّاه عن تأثير الواقع. فبالنّسبة إليه يتأتّى تأثيرُ الواقع من نظام التمثّل، وبصفة أخصّ من النظام المنظوريّ الذي ورثته السينما من الرسم الغربيّ، بينما تأثير العينيّ يتأتّى من جهته من حقيقة أنّ موضع الذات – المشاهدة موسوم ومتأصّل صلب نظام التمثّل ذاته، كما لو أنّه كان من نوع الفضاء عينه.

هذا الحشر للمشاهد، يجعله لا يُدرك بعد الآن عناصر التمثّل على أنّها تَمَثُّل، إنّما يدركها بمثابة الأشياء عينها. فالدعم المتبادل لمختلف عوامل ارتسام الواقع أدّى إلى ظهور هذا الارتسام، طويلا، بمثابة معطى أساسيّ للسينما يحدّد لها خصوصيّتها. حينئذ، اعتقدَ بعض منظّري أو جماليّي السينما مثل أندريه بازان André Bazin أو أميدي أيفر Amedie Ayfre أنّه بمقدورهم رفع ارتسام الواقع إلى قيمة جماليّة لا يمكن للمرء التعدّي عليها من غير أن يخون «أنطولوجيّا الصورة السينمائيّة» أو «الرسالة الطبيعيّة» للسينما.

– إيديولوجيا – إن الشفافية (انظر بخصوص هذا المصطلح ص 62) هي التي أدّت بأندريه بازان إلى أن يتحمّس للواقعيّة الجديدة، أو هي التي، على نحو أعمّ، تؤسّسُ ضمنيّاً الجزء الأعظم من الخطاب النقديّ التقليديّ أو الرّأي الذي حسبه تمنح الصور واللغة السينمائيّة صنوان وفيّ وطبيعيّ للواقع، وفاءً يكاد يكون تامّاً.

في مقابل هذا الرّسوخ لارتسام الواقع ولشفافية التمثّل السينمائيّ المفترضة، تكوّن، انطلاقًا من المَجَلّة دوريّة Cinéthique، تيّارٌ نقديٌّ نصيرٌ للتفكيكيّة. الرهان كان إظهارَ المجلّة اصطناعيّة، ارتسام الواقع من جهة، ومن جهة أخرى الأهمّية الإيديولوجيّة، بالنّسبة إلى سينما الشفافيّة، لهذا التمويه الذي يكون لعمل الإخراج ولمنطلقاته فائدة صبغة طبيعيّة ظاهريّة. ولقد نادى هذا التيّار النقديّ بملء فؤاده لسينما ذات نزعة ماديّة بالتعارض مع السينما الواقعيّة – المثاليّة، تسعى إلى التصدّي للآثار المنظوريّة التي تنتجها العدسةُ

باستعمال البُنى الفضائية للصورة، وإلى تكسير، بواسطة «وصلات داخل النصّ» التناسق الخطّي للقطات المتحصّل عليها في السينما الكلاسيكيّة باستعمال الوصل «اللامرئي».

على الرغم من هذه الحدود (لا يقتصرُ ارتسام الواقع على المنظور وعلى انسيابيّة تغيّرات اللّقطات)، فقد كان للتيّار نصيرُ التفكيك الفضل في إحياء التفكير في ارتسام الواقع وفي تصوّر مثاليّ للسينما بأن يتجنّب فضلا على ذلك عقبتين: من جهة عقبة حصريّة المحتوى (اختزال معنى فيلم معيّن في موضوعاته الإيديولوجيّة الصريحة)، ومن جهة أخرى عقبة النزعة الشكليّة (استقلاليّة السيرورة الدالّة إزاء كلّ محتوى وكلّ إيديولوجيا).

ويظلُّ التفكيرُ في ارتسام بالواقع في السينما منظوراً إليه في كلّ تفرّعاته (معدّات تقنية وفيزيولوجيّة ونفسيّة مرتبطة بنظام تمثّلات وايديولوجيته المضمرة)، إلى اليوم راهنيّاً، من جهة أنه، يُتيح تفكيك الفكرة المتقاسمة دوما التي تقضي بشفافيّة السينما وبحياديّتها إزاء الواقع، وأنّه من جهة أخرى يبقى أساسيّاً لتملّك ناصية اشتغال المؤسّسة السينمائية وإحكاماتها منظوراً إليها آلة تمثّل اجتماعيّة.

أمّا وقد قيل ذاك، فيتوجّبُ أن نُلاحظ أنَ التفكير في ارتسام الواقع في السينما حجب قليلاً جانباً آخر أساسيّاً (ليس بالضرورة متناقضاً مع الذي سلف) للانتباه الذي يُوليه المشاهدُ للصورة السينمائيّة: «واقعيّتها القليلة». بالفعل، لأنّ صورة السينما في جزء منها تتراوحُ بين مكانة مفعمة بالتمثّل (تمثّل شيء بشكل واقعيّ) والتلاشي الأقصى لمادّة بنائها (ظلال وموجات) هي تفتنُ وتملكُ علينا أنفسنا. إنّها تتطلّبُ من المشاهد ألاّ يكون مجرّد شاهد، إنّما أيضاً شخصاً يستحضرُ بقوّة كبيرة المُمَثّل لكونه مقتنع بِضَآلة متانة التمثّل.

قراءات مقترحة

1. السينما السردية

1.1. القيمة الاجتماعية للأشياء الممثّلة

METZ (Christian), «Images et pédagogie», «Au-delà de l'analogie, l'image», dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Paris, Klincksiech, 1972.

2.1. البحث عن مشروعية

MITRY (Jean), "En quête d'une dramaturgie" dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, Paris, Éditions. Universitaires, 1965.

3.1. التقابل «سردي / لاسردي»

METZ (Christian), "Cinéma moderne et narrativité", dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968.

NOGUEZ (Dominique), *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.

BEYLOT (Pierre), *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

4.1. «السردي / السينمائي»

BAZIN (André), "Pour un cinéma impur" dans *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf, 1975.

METZ (Christian), "À l'intérieur du fait filmique, le cinéma", dans *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971; Albatros, 1978.

PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte russe*, Paris, Seuil, Coll. "Points", 1970.

VANOYE (Francis), *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989; Armand Colin Cinéma, 2005.

5.1. ما وراء سيكولوجية المُشاهد

METZ (Christian), *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1977.

6.1. التمثّل الاجتماعي والإيديولوجيا

FERRO (Marc), *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. "Médiations", *1977.*

SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

COLLECTIF, "Young Mister Lincoln", dans les *Cahiers du Cinéma*, no 223, août-septembre 1970.

COLLECTIF, "Le cinéma de l'histoire", dans la revue *Cultures*, UNESCO, 1977.

2. فيلم المتخيّل

1.2. معضلة المرجع

BELLOUR (Raymond), "Énoncer", dans *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1980.

BEYLOT (Pierre), *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Collin Cinéma, 2005.

GENETTE (Gérard), "Frontières du récit", dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, "Discours du Récit", dans *Figures III*, Ibid, 1972.

METZ (Christian), "Remarques pour une Phénoménologie du narratif", dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968.

2.2. «الرواية، السرد، الحكائية»

BELLOUR (Raymond), "Énoncer", dans *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1980.

BEYLOT (Pierre), *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

GENETTE (Gérard), "Frontières du récit", dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, "Discours du récit", dans *Figures III*, Ibid. 1972.

METZ (Christian), "Remarques pour une phénoménologie du narratif", dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968.

3.2. «سياسة المؤلفين»

COLLECTIF, *La Politique des auteurs*, Paris, Champ libre, 1972.

4.2. التمييز «تاريخ / الخطاب»

BENVENISTE (Émile), "Les relations de temps dans le verbe français", dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1972.

METZ (Christian), "Histoires/Discours (Note sur deux voyeurismes)", dans *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1977.

5.2. مفهوم البرنامج

BARTHES (Roland), *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

GENETTE (Gérard), "Discours du récit", dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

KUNTZEL (Thierry), "Le travail du film II", dans *Communications*, no 23, 1975.

VERNET (Marc), "La transaction filmique", dans *Le Cinéma américain*, tome 2, Paris, Flammarion, 1980.

6.2. مفهوم الوظائف

PROPP (Vladimir), *Op. cit.*

BARTHES (Roland), "Introduction à l'analyse structurale du récit" dans *Communications,* no 8, 1966.

LÉVI-STRAUSS (Claude), "La geste d'Asdiwal", dans *Anthropologie structurale*, tome 2, Paris, Plon, 1973.

7.2. الشخصيات

BEYLOT (Pierre), *Le Récit audiovisuel*, paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

GREIMAS (Algirdas J.), "Réflexions sur les modéles actantiels", dans *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

MORIN (Edgar), *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957, 2e édition, coll. "Points", 1972.

3. الواقعية

3.1. مواد التعبير

METZ (Christian), "À propos de l'impression de réalité", dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968.

2.3. المعادل الموضوعي

METZ (Christian), "Le dire et le dit" dans *Essais I*, Paris, Klincksieck, 1968.

3.3. الوظيفة والباعث

GENETTE (Gérard), "Vraisemblance et motivation", dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

الفصل الرابع

السينما واللّـغة

1. اللغة السينمائية.

لم تستنجد الفصولُ السابقةُ بمفهوم «اللغة السينمائيّة» إلاّ قليلاً.

قد تبدو في ذلك الأمر مفارقة، فهذا المفهوم، فعلاً في مفترق طرق جميع المعضلات التي تطرحها جماليّة الفيلم، وذلك منذ نشأته. لقد أفاد على نحو استراتيجيّ في التسليم بوجود السينما باعتبارها طريقة تعبير فنّي. وابتغاء البرهنة على أنّ السينما كانت حقاً فناً، كان يتوجّبُ خصُّهُ بلغة نوعيّة مختلفة عن الأدب والمسرح.

بيد أنّ منحها لغة كان يعني المجازفة بقالب بنيانه والانزلاق من مستوى اللغة إلى مستوى النحو. كذلك أفضى استعمالُ «اللغة» في خصوص السينما بسبب السمة غير الدقيقة جدّاً للكلمة، إلى سوء فهم عميم. سوء فهم لا زال إلى اليوم يعلّم تاريخ نظريّة السينما ويلقى صياغته في مفاهيم «لغة – السينما» ونحو السينما و«أسلوبيّة – السينما» وبلاغة فيلميّة، ونحو ذلك.

الرهان النظريّ لهذه النقاشات ليس من الأكاديميّ في شيء. الأمر يتعلّقُ بمعرفة أنّى تشتغلُ السينما باعتبارها طريقة للدّلالة مقارنة باللّغات والأنظمة التعبيريّة الأخرى. حينئذ سوف تكون الفكرة المُقْرِحة للمنظّرين معارضة لكلّ مسعى يقضي بمُماثلة اللّغة السينمائيّة باللّغة الشفهيّة. لكن إن كانت السينما تشتغلُ على نحو مختلف جدّاً عن اللغة الشفهيّة، وهي المعاينةُ التي يُسلّمُ بها الجميعُ، أليست، لهذا السبب، «لغة الواقع» وفق التعبير العزيز على قلب بيار باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini. وبعبارات أخرى نقولُ هل تَفتقر السينما إلى أيّ مرجعيّة لغويّة؟

وإن كان الأمر ليس كذلك، فهلاّ يمكن تدقيقها من غير السّقوط من جديد على نحو لا مفرّ منه في عيوب النحويّات القيميّة؟

1. 1 مفهوم قديم.

لم تظهر عبارة «اللغة السينمائيّة» مع علم علامة (سيميولوجيا) السينما ولا حتّى مع كتاب مارسال مارتان Marcel Martin الذي صدر بهذا العنوان سنة 1955. ذلك أنّنا نعثر عليها في ريشة جميع منظّري السينما الأوائل، راشيوتو كانودو Ricciotto Canudo ولويس دلوك Louis Delluc وعند الشكليين الروس أيضاً في كتاباتهم عن السينما.

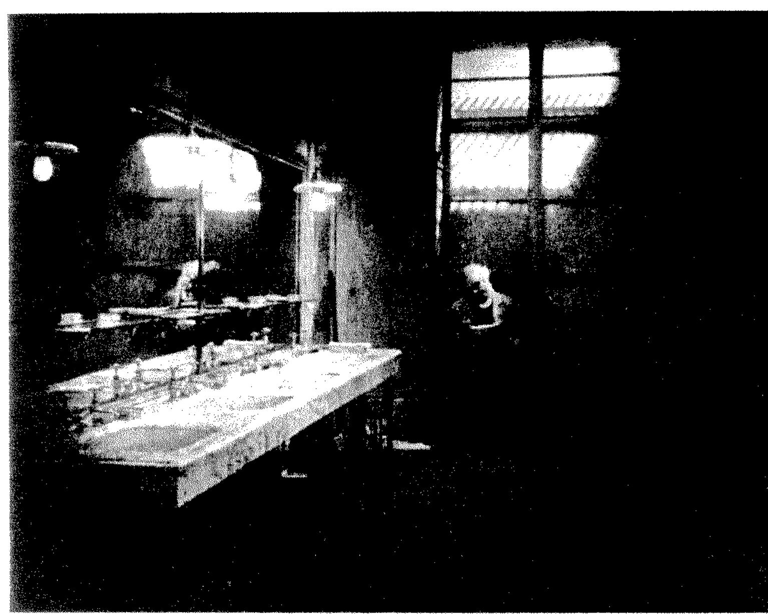
بالنّسبة إلى الجماليين الفرنسيّين بخاصّة، كان الأمرُ يتعلّقُ بمقابلة السينما للّغة الشفهيّة وبتعريفها على أنّها طريقة تعبير جديدة. هذا التناقضُ بين السينما واللّغة الشفهيّة إنّما هو في مركز بيان آبل غانس Abel Gance بعنوان «موسيقى النور»:

«لطالما كررت أن الكلمات في مجتمعنا المعاصر لم تعد تُعبَر عن حقيقتها. فالأحكامُ المسبقة والأخلاق والطوارئ والعاهات الفيزيولوجيّة جردت الكلمات الملفوظة من دلالتها الحقيقيّة (...) كان لزاماً إذن أن نصمت طويلا حتّى ننسى الكلمات القديمة المستعملة. الهرمة التي حتّى أجملها لم تعد لها رسوم، تاركة الفيض للهائل من القوى والمعارف الحديثة تأوي إليها، وأن نعثر على اللغة الجديدة. السينما وُلدت من هذه الضرورة (...) كما في التراجيديا الشكليّة للقرن الثامن عشر، كان يتعيّنْ بالفعل أن تُقيَض لفيلم المستقبل قواعد صارمة وقواعد دولية. ولا تولد العبقرية إلا إذا كانت حَبيسة في مشدّ من الصعوبات التقنيّة.

السمة الرئيسة لهذه اللغة الجديدة هي كونيّتها. إنّها تُتيحُ الالتفاف على عقبة تنوّع اللغات القوميّة. وهي تُحقّق الحلم القديم «بلغة عالميّة بصريّة»: «السينما موجودة في كلّ مكان» كتب لويس دُلّيك في مجلّة **السينما وشركاؤها** «إنّها وسيلة كبرى للتحدّث إلى الشعوب». ولا تحتاجُ «موسيقى النور» هذه أن تُترجم، فهي مفهومة من الكلّ وتُتيحُ الاهتداءَ إلى ضرب من حال «طبيعيّ» للّغة، سابق لاعتباطيّة الألسنة:

«سوف تُشكّلُ السينما وهي تُضاعفُ المعنى الإنسانيّ للتّعبير من خلال الصّورة، هذا المعنى الذي كان الرسمُ والنحتُ دون غيرهما يحفظانه إلى أن وَصَلَ إلينا والذي سوف يشكّلُ لسانًا كونياً بحق ذا سمات ما زالت بَعيدة عن الشكوك. لأجل هذا، لزام عليها أن تأخذ كلّ «هيئة» للحياة، أي الفنّ، إلى منابع كلّ عاطفة باحثة عن الحياة ذاتها في ذاتها، من خلال الحركة (...) كذلك هي جديدة وفتيَة، كانت تبحثُ عن أصواتها وكلماتها، وتأخذنا بكامل التعقيد النفسيّ المكتسب الذي فينا، إلى اللغة الكبرى، الحقّة الرئيسة، والمُركّبة، اللّغة البصريّة، خارج تحليل الأصوات»، Ricciotto Canudo، L'usine aux images، 1927.

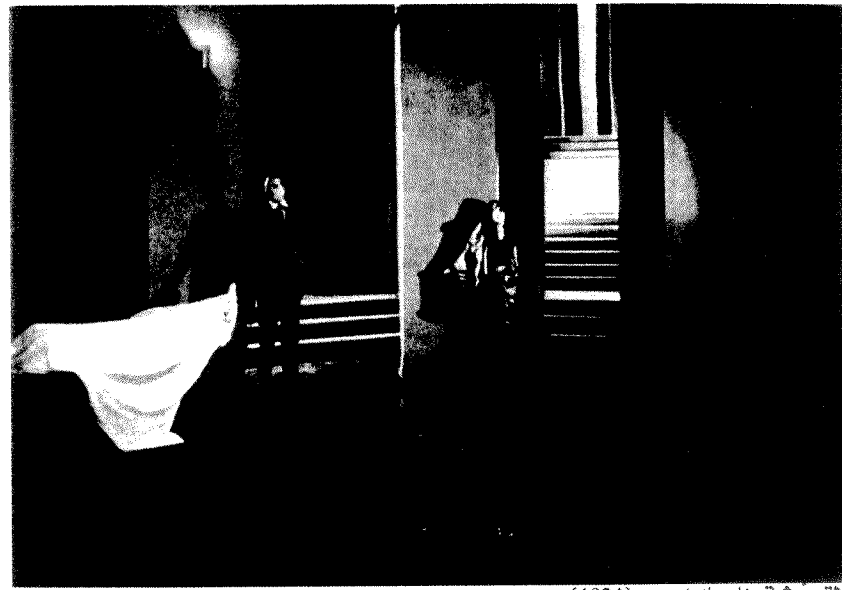
إنّ كانودو ودلوك وغانس هم قبل كلّ شيء نُقّاد أو سينمائيون، منظورهم دعائيّ: كانوا يرغبون البرهنة على تعقّد السينما، ويباركونها «الفنّ السابع» ، كما كانوا يمارسون مزايدة نوعيّة وسياسة تَميز على نحو نظامي. يصرّح كانودو فيقول: «يتعيّنُ ألاّ نبحث عن مماثلات بين السينما والمسرح، فلا توجدُ واحدة». هكذا السينما بالنّسبة إليه هي الفنّ الكاملُ، إليه كانت جميع بقيّة الفنون تصبو منذ الأزل.



آخر الرجال، لف.و. ميرنو (1924)



فاوست، لف.و . ميرنو (1926).



المتوحّشة، لمارسال ليربيي (1924)



سقوط منزل أوشير، لجون إبشتاين (1927)

بالنّسبة إلى آبل غانس «ليست لغة الصور التي تسوقنا إلى ايديوغرافيا[19] الكتابات البدائيّة إلى حدّ الآن صالحة لأنّ أعيننا لم تُصنع لأجلها».

بمعنى محدّد، لا يتعلّقُ الأمر هنا بمحاولة تنظير حقيقيّة في السينما ناهيك وأنّ التلميحات عن اللّغة، فيما وراء سمتها التبشيريّة هي تلميحات استعاريّة عمداً. إنّما الأحرى بنا أن نذهب من جهة «بَلاّ بالاز» والمنظّرين السوفيات لنقتفي القواعد الأولى للتفكير في السينما باعتبارها لغة.

مع ذلك إذا بقينا في الميدان الفرنسيّ، فإنّ العزم على التنظير أكثر بروزًا عند إيبشتاين Epstein مؤلّف عدد كبير جدّاً من المحاولات في الجماليات، لا يكفّ فيها عن التأكيد على ضرورة صياغة «فلسفة» حقيقيّة للسينما : «إنّ فلسفة السينما أمر يتعيّنُ إيجاده»، كذلك كتب في **مرحبا بالسينما** (1923).

استرجع إيبشتاين من لويس دوليك Louis Delluc مفهوم صلاحية التصوير Photogénique الذي يعرّفه كالآتي: «سوف أُسمّي صالحاً للتّصوير كلّ وجه للأشياء والعباد والأرواح ترفّع ميزته الأخلاقيّة بالتصوير السينمائيّ. وكلّ وجه لم يُرفّع بالتصوير السينمائيّ ليس صالحًا للتّصوير ولا يمتُّ للفنّ السينمائيّ بصلة».

نرى هنا أنّ المنظور القيميّ لا يزالُ سائداً فضلاً على أنّ فلسفة إيبشتاين تتصل بجماليّة المؤلف وشعريّة الإبداع الفيلميّ أكثر ممّا تتصل بتنظير عامّ.

إنّ مولد جماليّة السينما في عهد كانت فيه السينما صامتة ليس من غير تبعات على التعبير الفيلميّ المسلّم بها على نطاق واسع. فالسينما تظلُّ قبل كلّ شيء فن الصورة، وكلّ ما ليست هي عليه (كلمات، كتابة، ضجيج، موسيقى) يجب أن يقبل وظيفتها الأولوية. الأفلام الصامتة الأكثر «سينمائيّة» وفق هذه المقاييس تلك التي تستغني كلّية عن اللّغة وكذلك عن المشاهد النصيّة Carton كما فيلم آخر الرجال على سبيل المثال لـ ف. و. مورنو F. W. Murneau (1924).

لقد كان على الشخصيّات أن يتكلّموا أقلّ ما أمكن، الأمر الذي كان يحدّ اختيار الموضوعات والوضعيّات للأفلام السرديّة لكن يطرحُ معضلات أقلّ بكثير مقارنة بالأفلام «الوثائقيّة للطّليعة». ولقد وهبت أحيانا صفة «السينما

19 - كتابة رمزيّة بدائيّة.

النّقية» لتلك الأفلام غير المُتَرجَمة Sous - titre للتأشير على أصالتها.

لم يستطع ظهور الفيلم الناطق زعزعة، ولو لماماً سيادة الصّورة هذه من دون منازع. لكن على مستوى جماليّ فقد كان ينظر طويلاً إلى المولود الجديد على أنّه دخيل كان يتعيّنُ ترويضه سواء بالسينمائيين، شارلي شابلن Charlie Chaplin و س. م إيزنشتاين وآخرين كثر، أو بالنقاد.

1 . 2. المنظّرون الأوائل.

ليس المجال هنا مجال بسط لتاريخ نظريّات السينما، إذ يتطلّبُ الأمرُ مؤلّفاً كاملاً. وقبل أن نتناول محاولات «بلاّ بالاز» والسوفيات الذين كان لهم دور حاسم في وضع تصوّرات مؤسّسة عن اللّغة السينمائيّة، يتعيّنُ ذكرُ دراسة هوغو مانستربرغ Hugo Munsterberg بعنوان «الفيلم، دراسة نفسيّة» التي ظهرت سنة 1916 في نيويورك. يحلّلُ مانستربرغ الأوليات النفسيّة للإدراك الفيلميّ (معضلات العمق والحركة، ودور الانتباه، والذاكرة، والتخيّل والعواطف) بنفاذ بصيرة نادرة (انظر الفصل الخامس أدناه). كما يجهد نفسه أيضاً لتحديد خصوصيّة السينما التي يفقدُ بها العالم الخارجيّ ثقله ويتحرّرُ الفضاءُ والزمن والسببيّة وتَتَشكّل من خلال «أشكال وعينا المختص بنا».

يعودُ أمر التطرّق إلى دراسة اللغة السينمائيّة على نحو مباشر إلى المَجَريّ «بلاّ بالاز» الباحث في الجماليّات في محاولته الأولى سنة 1924، Der Sichtbare Mensch (الإنسان المرئيّ).

يبسط «بلاّ بالاز» تحليلاته الأولى في كتابين لاحقين «روح السينما» (1930) و«السينما طبيعة وتطوّر فنّ جديد» (1948). وفي فصل بعنوان «الشّكل الجديد للّغة» ينطلقُ بالاز من السؤال الآتي: «أنّى ومتى أصبحت السينماتوغرافيا» Cinématographie فنّاً مخصوصاً، يستخدمُ مناهج مختلفة جوهريّاً عن مناهج المسرح ويتحدّثُ لغة شكلية، أخرى غير لغة المسرح؟ ثمّ يجيب فيعلنُ أربعة مبادئ تسم اللغة السينمائيّة:

- ثمّة في السينما مسافة متغيّرة بين المشاهد والمشهد المُمثّل، الأمر الذي يترتّبُ عليه بعدُ متغيّر للمشهد الذي يحتلُّ مكاناً داخل الإطار وتَشكّل الصورة.

- صورة المشهد الكُليّة، صورة متفرّعة إلى متسلسلة من لقطات تفصيليّة (مبدأ التقطيع)

- ثمّة تغيّر في تأطير (زاوية نظر، منظور) اللقطات التفصيليّة أثناء المشهد نفسه.

- أخيراً، عمليّة المونتاج هي التي تؤمّن إدراج اللقطات التفصيلية ضمن متتالية Suite مرتبة تتعاقبُ فيها ليس مَشاهد برمّتها فحسب، إنّما أيضاً التقاط صور لأكثر تفاصيل المشهد ذاته صغراً. فينتج المشهد في مجمله كما لو كنّا نجاور في الزمن أجزاء لفسيفساء زمنيّة.

وسوف يقوم المنظرون والسينمائيّون السوفيات المجتمعون ضمن V. G. I. K (أوّل مدرسة للسينما يديرها لاف كولشوف Lev Koulechov) بتنظيم وظيفة المونتاج هذه، التي يصفها بودوفكين على النحو الآتي «بواسطة تجميع قطع منفصلة، يبني المخرج فضاء فيلميّاً مثاليّاً هو بكامله ابتداعه. فيوحّد ويوصلُ عناصر منفصلة قد يكون صوّرها في نقاط مختلفة من الفضاء الواقعيّ، على نحو تبدع فيه فضاءً فيلميّا».

بالتّأكيد سوف تكون ثمّة اختلافات في التحليل بل حتّى تناقضات صراعيّة بين بودوفكين وايزنشتاين ، وفرتوف Vertov ، غير أنّهم سوف يظلّون مجمعين على الاعتراف للمونتاج بالدّور الراجح «أن تُظهر شيئاً مثلما يراه كلّ واحد، يعني أنّنا لم ننجز شيئا على الإطلاق» (بالنّسبة إلى تصورات إيزنشتاين Eisenstein ارجع إلى الفصل الثاني).

بَيدَ أنه في كتاب Poetika Kino مختارات من محاولات خمس نشرها سنة 1927 ستّة عناصر من OPOIAZ (مجمع دراسة اللسان الشعري) فرضيّة «لغة السينما» صيغت على النحو الأوضح. ففي مقالته بعنوان «في مقوّمات السينما» يؤكّد يوري تينيانوف Youri Tynianov أنه «في السينما لا يُقدّم العالم المرئي كما هو، بل في ترابطه الدلالي إلاّ لكانت السينما صورة فوتوغرافية حَية فحسب. وليس الإنسان المرئيّ والشيء المرئيّ عنصرين من فن السينما إلاّ عندما يكونان مُقدَّمين بوصفهما علامة دلاليّة.

يُقدّم هذا «الترابط الدّلاليّ» بوساطة تبدّل أسلوبيّ: «فترابط الشخصيّات والأشياء بعضهم مع بعض، وترابط الكلّ والجزء، وترابط ما أُتّفق على تسميته «تشكيل الصّورة»، وترابط زاوية التقاط الصّورة والمنظور اللذين التقطت فيهما وأخيرًا الإضاءة، إنّما لها أهمّية جسيمة». وبواسطة حشد ثوابته الشكليّة إنّما تُحوّل السينما موادّ بنائها الأساسيّة، صورة العالم المرئيّ إلى عنصر دلاليّ من لغته المختصّة به.

ويُعلن تينيانوف أيضًا التصوّر البازوليني Pasolienعن لغة السينما عندما يكتبُ «على

غرابة الأمر، إذا ما أقمنا مماثلة بين السينما والفنون المكتوبة، فسوف تكونُ المماثلة الشرعيّة الوحيدة ليس بين السينما والنثر، بل بين السينما والشعر».

وفي «معضلات أسلوبيّة السينما»، يُبيّن بوريس أيشنبوم Boris Eichenbaum أنّه «يستحيلُ اعتبارُ السينما فناً غير كتابيّ[20] verbal بالكامل. فأولئك الذين يريدون الذود عن السينما ضدّ الآداب، ينسون غالباً أنّ ما هو مقصيّ في السينما إنّما هي الكلمة المسموعة وليس الفكر، بمعنى اللغة الباطنيّة». فتتطلّبُ قراءة الفيلم وفق هذه الفرضيّة اشتغالاً معاصراً للإدراك، ويقضي هذا الاشتغالُ باستخدام اللّغة الباطنيّة التي تُميزُ كلّ فكر: «إنّ الإدراك السينمائيّ سيرورة تبدأ من الموضوع والحركة المرئيّة وتأويلها، إلى بناء اللّغة الباطنيّة»(...) وعلى المُشاهد أن يقوم بعمل معقّد حتّى يربط اللقطات (بناء الجمل السينمائية والفترات السينمائيّة). فينتهي به هذا الأمر إلى التعريف الآتي: «في نهاية المطاف فإنّ السينما على غرار يقينيّة الفنون الأخرى هي نظام مخصوص للغة مُجسّم» (بما أنّها عمومًا تُستعملُ «كلغة»). وهذا ما يفترضُ حقيقة أنّ السينما أنْ تكون نظاما دالاّ أو لا تكون كذلك إنّما ترتهن بنوايا المُستخدِم.

غير أنّه بالنسبة إلى الشكليين الروس، ليس ثمّة فنّ وكذلك «لغة سينمائيّة» إلاّ إذا كان ثمّة تبدّل أسلوبيّ في العالم الحقيقيّ. ولا يتأتّى لهذا التبدّل أن يقع إلاّ مرتبطاً باستعمال بعض المسالك التعبيريّة التي تنتج عن العزم على إبلاغ دلالة.

وكلّ هذه المصطلحات، «جملة سينمائيّة» «علامة سينمائيّة» «أسلوبيّة سينمائيّة» «استعارة سينمائيّة» تشيرُ إلى حركة التعميم، العامّة التي تسمُ مقاربة هؤلاء المنظّرين. ولسوف تتعاظمُ هذه الحركة مع مساعي صياغة «أنحاء[21] للسينما».

1. 3. أنحاء السينما.

تطوّرت الأنحاء Grammaires السينمائيّة بالأساس بعد التحرير بينما كان الازدهار الفنّي للسينما يشهدُ اعترافا به على نحو أشمل.

لقد كانت السينما إذن فنّاً بتمامه وكماله مخصوصاً بلغة. ولكي يتمّ التعرّفُ على نحو أفضل على هذه اللغة يبدو ضروريّاً استكشافُ أوجهه الرئيسة.

هذا الانتشار للكتب التعلّميّة على صورة الكتب المدرسيّة يجب أن يُربط مباشرة بالتوسّع

20 **- على المعنى اللغويّ للكلمة.

21 Grammaires - *جمع نحو

الهائل لنوادي السينما وحركات التعليم الشعبيّ. ولقد كان يتعيّنُ على السينما باعتبارها الفنّ الشعبيّ الأوّل بحقّ بضخامة حضورها، أن تُفسَّر إلى جمهورها العريض الذي كان يشاهد أفلاماً بكامل البراءة من غير أن تكون لديها، مع ذلك، حدس لغة ما.

هذه الحركة تسم بخاصّة فرنسا وإيطاليا؛ غير أنّ باعثها يبدو أنه البريطاني ريمون - ج سبوتيسوود Raymond J. Spottiswoode مؤلف كتاب نحوُ الفيلم الذي صدر بلندن سنة 1935. ينظم سبوتيسوود في أفق تعلّمي، الأعمال الأخيرة لإيزنشتاين رودولف أرنهايم (Film als Kunst، 1932).

ولقد وضع جدولا تحليليًا لبُنى الفيلم وجدولاً تأليفيّاً لتأثيراته، ثمّ قسّم العناصر الخصوصيّة إلى بصريّة وغير بصريّة، والبصريّة إلى ثابتة وديناميكيّة ونحو ذلك. غير أنّ الأمر يتعلّقُ بالنّسبة إليه بتحديد المقوّمات الجماليّة التي يُمكن أن تفيد في لغة سينمائيّة سليمة.

في المجال الفرنسيّ فإنّ المؤلّفين الأكثر شهرة بالتأكيد هما أندريه برتوميو André Berthomieu (**محاولة في النحو السينمائيّ** 1946) والدكتور روبير باتاي Robert Bataille (**النحو السينمائي** 1947). ولقد أظهر روجي أودان Roger Odin جيّداً أنّ منوال هذه الأنحاء السينمائية متكوّن من الأنحاء المعياريّة المستعملة مدرسيّاً، ذلك أنّ اللغة السينمائيّة فيها ليست مضاهية للّغة، إنّما هي مضاهية للأدب. الأمر يتعلّق بمطابقة لغة الفيلم لاستعمال «المؤلّفين الجيّدين». فهدف النحو السينمائيّ هو أن يتيح اكتساب «أسلوب سينمائيّ جيّد» أو بالأحرى «أسلوب متناغم» بمعرفة القوانين الأساسيّة والقواعد غير المتغيرة التي تحكمُ بناء الفيلم، وتعطي هذه الأنحاء قائمة من الأغلاط والأخطاء الفادحة الأوّلى أن تُلاحَق اللهم إلاّ إذا كان المخرجُ يسعى إلى إيجاد «تأثير أسلوبيّ» مخصوص.

«فالقفز، مثلا، من لقطة إجمالية إلى لقطة كبيرة أمر يمكنُ أن يشكّل خطأ إراديّاً يجلبُ انتباه المشاهد بسبب غير المنتظر والصدمة البصريّة» (أندريه برتوميو).

من ثمّة جاء هذا التعريف: «يَدرُس النحو السينمائيّ القواعد التي تَتَرأس فنّ إرسال الأفكار إرسالاً محكماً، بواسطة تعاقب صور متحرّكة، تشكّل فيلماً (روبير باتاي).

تشتغل هذه القواعد إذن وفق الصيغة المعياريّة للأنحاء التقليديّة للّغة الفعليّة، فهي تحملُ جماليّة مماثلة، هي جماليّة الشفافيّة («أفضل التقنيات هي التي لا تُرى») وجماليّة الواقعيّة («يجب أن تعطي الصورةُ الإحساس بالحقيقة»). ونعلمُ أنّ جماليّة الشفافيّة هذه القائمة

على غير مرئيّة التقنية، تلعب دوراً من المقام الأوّل في السينما.

وتستوحي تحليلات اللّغة السينمائيّة التي تقترحها الأنحاء هذه، على نحو وثيق جدّاً من الأنحاء التي تتسم بها اللغات الطبيعيّة، إذ اقترضت منها المعجم والخطوات: فتنطلقُ من لقطات (= كلمات) تؤسّس مدونتها (سلالم اللقطات) تضبط الطريقة التي يتعيّنُ بها أن يُبيّنوا في متتاليات (= جمل سينمائيّة) وتحصي علامات الوقف.

غير أنّ واضعي هذه الأنحاء، مع ذلك، واعون تمام الوعي لسمة **المماثلة** لتحليلاتهم. فقد حدّد روبير باتاي مثلا «أنّه ليست ثمّة ضرورة للقيام بموازاة دقيقة بين علامات الوقف الطباعيّة والروابط البصريّة، وأنّ اختيار أحد هذه الروابط ليس له سمة الإلزاميّة كما هو الحالُ في علامة وقف». كما يأخذ حذره من أنْ يُماثل بلا قيد أو شرط اللقطة بالكلمة. بالتأكيد هو يُقرب بينهما: «كما أنّ كلّ كلمة تستحضر فكرة، وكلّ لقطة تظهر فكرة»، لكنّه يشدّد أيضاً على اختلافاتهما: «الكلمة، هي بالأساس ذهنيّة، أمّا اللقطة فهي على النّقيض، بالأساس ماديّة». وغالبا ما تُفسّرُ هذه التعارضات بعبارات قابلة للنقاش. إلاّ أنّ روبير باتاي يعطي تعريفاً للّقطة أقلّ سذاجة ممّا يمكنُ أن تبدو عليه: «اللّقطة هي التمثّلُ البصريّ لفكرة بسيطة». ثمّ يتخذ تحليله موقعاً في مستوى الأثر الذي تُحدثُهُ في المُشاهد الذي يُساق إلى إدراك فكرة واحدة فحسب طيلة زمن عرضها على الشاشة. ويشدّد من جهة أخرى أنه ليس بالاستطاعة أن تُدرس لقطة على نحو منعزل «فدورها في أولية الفكر يتبعُ بالأساس الموقع الذي سوف تحتلّه وسط بقيّة اللقطات».

محصّلة الأمر ومثلما يُعاينُ ذلك روجيه أودان Roger Odin في نهاية تحليله ليست هذه الأنحاءُ المعياريّة بالأفضل، ولا بالأسوأ من كثير من الأنحاء المدرسيّة للّغة الفعليّة. يجب أن نعرف أنّ منظورهم أسلوبيّ أكثر ممّا هو نحويّ بالمعنى الدّقيق. وهي إذ تُمارسُ استعارة متعسّفة للمفاهيم، فإنّها تُدلي أحياناً بعناصر وصف للّغة السينمائيّة صلُحت قاعدةً لتحليلات عميقة لاحقة. ولقد استُعملت «الأنحاء السينمائيّة» هذه طويلا بمثابة كبش فداء لكلّ مسعى يقضي مقاربة شكلية للّغة السينمائيّة طيلة كامل الفترة التي سادت فيها أطروحات بازان عن «الشفافيّة» وفي الوقت الذي تبدو فيه الافتراضاتُ الاعتباطيّة لهذه التصورات معياريّة كذلك بجلاء أكثر، من المنطقيّ أن يهتمّ بعض الباحثين من جديد بصياغة نماذج نحويّة للّغة السينمائيّة على أُسس «الألسنيّة النصيّة».

1. 4. التصوّر الكلاسيكي للّغة.

يلزم رفض «الأنحاء السينمائيّة» تصوّر تجريبي للّغة السينمائيّة. وينبغي أن نُدقّق هذا التصوّر قبل أن نتعرّض إلى التدقيقات النظريّة التي صاغها جون ميتري وكريستيان ماتز. وباستطاعة كتاب مارسال مارتان، المعنون تدقيقا **اللغة السينمائيّة** والذي صدر في طبعته الأولى بتاريخ 1955 وأُعيد إصداره وتُرجم مرات عدة، أن يصلح نقطةً مرجعيّة للإحاطة بهذا التصوّر «المحلّي» مثلما هي تُفصحُ عن نفسها قبل المقاربة العلامية للمسألة.

الغريب أنّنا لا نعثُر على تعريف موحّد للعبارة سواء في توطئة الكتاب أو في خاتمته حيث يتمّ التعرّض إليها على نحو مباشر.

يربط مارسال مارتان ظهور اللغة السينمائيّة بالاكتشاف التدريجيّ لمسالك التعبير الفيلميّ. فبالنّسبة إليه مثلما هو الأمرُ، فضلا عن ذلك، بالنّسبة إلى جون ميتري وكريستيان ماتز اللذان يسترجعان هذا التحليل بخصوص هذه النقطة، تشكلّت اللغة السينمائية تاريخيّاً بفضل الإسهام الفنّي لسينمائيّين مثل د. و غريفيث D. W. Griffith و س. م إيزنشتاين. فلم تكن السينما إذن في البداية محاباة بلغة. لقد كان الأمرُ فحسب تسجيل مشهد سابق أو بالأحرى مجرّد إعادة إنتاج الواقع. فلكون السينما أرادت أن تقصّ حكايات وتحمل أفكاراً، توجّب عليها أن تركّز متسلسلة كاملة من المسالك التعبيريّة. مجموع هذه الطرق إنّما هو الذي يشتملُ عليه مصطلحُ اللّغة.

اللغة السينمائيّة محدّدة مرّتيْن، بالحكاية أوّلاً، وبالسرديّة ثانياً. ذاك أمر يُفضي إلى التسليم بأنّ الأفلام «البدائيّة» ليست لها لغة وأنّ الأفلام غير السردية ليست لها كذلك، أو أنّه إذا كان لها فإنّها لغة مماثلة بنيويّاً للغة الأفلام السرديّة.

ويشاطرُ كريستيان ماتز هذه الفرضيّة في نصوصه الأولى لمّا يكتبُ مثلا «يختلف فيلم ما لفلّيني Fellini عن فيلم للبحريّة الأمريكيّة (مُكَرَّس لتعليم المجنّدين فنّ ربط العقد) في الموهبة والهدف، وليس بما هو أكثر حميميّة في آليته العلامية، أمّا الأفلام الناقلة[22] فهي مصنوعة كبَقيّة الأفلام». (**محاولات I**، ص 85). سوف نرى أسفله أنّ هذا الموقف في غير محلّه تمامًا في كتاب **اللغة والسينما**.

يفترض هذا التصورُ الكلاسيكيّ للّغة أيضاً فرضيّتين اثنتين أخريين. إحداهما تُماثل اللغة «باللغة الفيلميّة التقليديّة» (إنّه التأويل الموضوع في قالب) والأخرى تحلل كلّيا المرجعيّة

22 – القصد تلك التي تتضمّن لغة ناقلة أي اللغة التي تفهم والتي تنقل المعنى من غير أن تكون مشتركة.

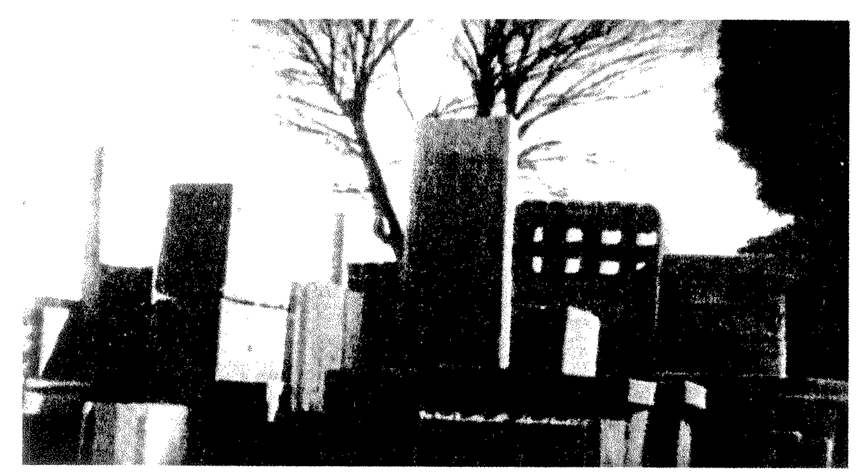
اللغويّة جاعلة من السينما مكان التعقّل المباشر للواقع (إنه التأويل المتساهِل).

1.4.1 اللغة السينمائيّة التقليديّة.

إذا كان القولُ بوجود لغة سينمائيّة استطاع أن يبدو حَتميًا على نحو إستراتيجيّ لروّاد النظريّة عن السينما فإنه أفرز لاحقاً تحفّظات دائمة.

لا يستطيعُ مارسال مارتان أن يمتنع عن ملاحظة «أن مفهوم اللّغة، وهو يُطبّق على السينما، مفهومٌ على قدر من الغموض. هل يستوجبُ الأمرُ أن نرى فيه ما أسميته العتاد النحويّ والألسنيّ المرتبط بالأساس بتقنية شتى مسالك التعبير الفيلميّ؟» (**اللغة السينمائيّة**، ص 278). من قبل لاحظ أنّ السينما – اللغة عندما تقتصرُ على أن تكون مجرّد حمّال أفكار أو مشاعر، فإنّها تخبئُ في ذاتها بذرات تحطيمها الخاصّ بوصفها فنّا، لكونها تصبو إلى أن تكون وسيلة لم تعد تحملُ غايتها في ذاتها. هنالك يبرزُ مفهوم اللّغة السينمائيّة التقليديّة هذا، والذي له قابلية أن يشمل كلّ مرجعيّة للّغة: «تبدو اللّغةُ السينمائيّة التقليديّةُ في أحيان كثيرة بمثابة ضرب من داء طفولي للسينما عندما يقتصرُ على أن يكون مجموع وصفات ومسالك وخدع قابلة إلى أن يستعملها الكلّ تضمنُ آليّا وضوح الرواية وتأثيرها ووجودها الفنّي» الأمرُ الذي يؤول بالمؤلّف إلى أن يتحدّث عن أفلام «مؤثرة تأثيراً لا تشوبه شائبة على مستوى استعمال اللغة، لكنّها عديمة الأهليّة تماماً من وجهة نظر جماليّة، أي من وجهة نظر الكائن الفيلميّ».

من الواضح أنّ انزلاقًا يجري من خلال هذا المعنى لمصطلح اللغة من **مستوى لغويّ** تخصيصا إلى **مستوى أسلوبي** بديهيّ عندما ينادي مارسال مارتان إلى «تجاوز السينما – اللّغة نحو السينما – الكائن». بالتّأكيد أنّه من الصواب تماماً أن نلاحظ أنّ أغلب المخرجين الكبار المعاصرين تخلّوا عمليّاً عن العتاد النحويّ والألسنيّ الذي أحصاهُ وحلّلهُ مارسال مارتان في كتابه، غير أن من الخطأ أن نخلص إلى أنّ اللّغة هي الأكثر شيخوخة وقدماً. إنّ ما يتطوّر، إنّما هي الخيارات الأسلوبيّة للمخرجين والاصطلاحاتُ المهيمنة للتّصوير التي تسمُ حقبة ما للسينما على سبيل المثال. ويصوغُ مارسال مارتان، بنفسه ذلك لاحقاً عندما يكتبُ: «يتعيّنُ إذن كي نتحاشى كلّ لبس أن نُؤثر على مفهوم اللغة مفهوم «الأسلوب»» (ص 279).





الخسوف، لميخائيل أنتونيوني (1962).



الصحراء الحمراء، لـ ميخائيل أنتونيوني (1964).

1. 4. 2. نحو انقراض اللغة؟

أن تُختزل اللغة السينمائيّةُ إلى مدوّنة المسالك السرديّة والتعبيريّة وجعلها فيها، فإنّه يؤولُ إلى خطر أن يُنكر عليها ببساطة وجودها أو على الأقلّ أن تكون ضرورتها نسبية. فالتجاوز التدريجيّ للّغة (على المعنى التقليديّ) نحو «تعلية الكتابة» له محصّلة أن يواري نظريّة بازان في الشفافيّة، (انظر أعلاه الفصل الثاني) بما أنّ الفيلم وهو ينتهي من أن يكون لغة وفرجة، يصبحُ أسلوباً وتأمّلاً، وأنّ ما يظهرُ على الشاشة يصيرُ من جديد مشابهاً لما كان قد صُوِّرَ في الفيلم «لأنّ التقطيع والمونتاج يلعبان بصورة أقل، فأقلّ دورهما المعتاد الذي يقضي بتحليل الواقع وإعادة بنائه».

وبما أنّ المُشاهد لم يعد سجين هذا التقطيع والمونتاج التحليليّ فإنّه يلفي نفسه عندئذ، تقريباً «أمام نافذة منها يُشاهدُ أحداثاً لها كلّ مظاهر الواقع والموضوعيّة التي يبدو وجودها مستقلاّ استقلالاً تامّاً عن وجوده».

لقد أصبح واضحاً أنّ التعريف الكلاسيكيّ للّغة بإلتواءاته وتحفّظاته الداخليّة لا يقوم إلاّ بإعاقة كلّ تفكير حقيقيّ في مكانة هذه المرجعيّة ضمن الفيلم. وسوف يستوجبُ الأمرُ تعبئة الاستطلاع العلامي - الألسنيّ، وتوسعةُ مفهوم اللغة ومواجهته على نحو دقيق قدر ما أمكن بما ليس هو عليه حتّى نأتي بكلّ التوضيحات المرْجوّة ضمن هذا الجدل التقليديّ.

1. 5. لغة من غير علامات.

يعود أمرُ إعادة تأكيد وجود اللّغة السينمائيّة من خلال تَوسيع قواعدها، إلى جون ميتري في الفصل الثالث من كتابه **جماليّة وعلم نفس السينما**.

ينطلقُ جون ميتري من التصوّر التقليديّ للسينما باعتبارها وسيلة تعبير كي يُضيف في الحال وسيلة تعبير مثلما هي عليه السينما «قابلة إلى أن تنظّم وتبني وتبلّغ أفكاراً وقادرة على تطوير أفكار تتبدّلُ وتتشكّلُ وتتغيّرُ وتصبحُ حينئذ لغة هي ما يُسمّى لغة»، الأمر الذي ساقهُ إلى تعريف السينما على أنّها شكل جماليّ (مثل الأدب تماماً) مستعملة الصورة التي هي (في ذاتها وبذاتها) وسيلة تعبير تتمتّها (أي التنظيم المنطقيّ والجدليّ) هي اللّغة (ص 48).

لهذا التعريف الفضلُ في أنّه أبرز المادّة الدالّة للسينما (الصورة بالمعنى العامّ) وكذلك الوضع في متتالية، وهما السمتان اللّتان تسمان لغة ما.

وبالنّسبة إلى جون متري، فإنّ اللّغة نظام من العلامات أو من الرّموز (تعريف سوسَري[23]

23 - نسبة إلى فردينان دي سوسير Ferdinand De Saussure

جداً) يتيح تعيين الأشياء بأن تسمّى، وأن تدلّ على آراء وأن تترجم أفكاراً. ثمّ يوضّح لاحقاً أنّه يتعيّنُ ألاّ تختزل اللّغة إلى وسيلة فحسب تسمحُ بتبادلات الحديث، أي إلى اللغة الشفهيّة، وهذه الأخيرة، ليست إلاّ شكلاً مخصوصاً لظاهرة أعمّ. ثمّة بحقّ لغة سينمائيّة حتّى وإن صاغت هذه اللّغة دلالاتها ليس انطلاقاً من الصّور المجرّدة والاصطلاحيّة على وجه التقريب، وإنّما متوسّلة «إعادة إنتاج الواقع العينيّ»، أي إعادة الإنتاج المماثلة للواقع المرئيّ والصوتيّ.

ولقد أبصر جون ميتري جيدًا أنّ خطيئة المنظّرين السابقين تلك التي تسكنُ التصوّر المهيمن للّغة السينمائيّة إنّما تكمنُ في حقيقة أنّ هؤلاء يقترحون مبدئيّاً اللغة الشفهيّة بمثابة الشكل المنفرد للغة. وعلى اعتبار أنّ اللغة الفيلميّة هي بالضرورة مختلفة، فإنّهم يخلصون إلى أنّها ليست لغة.

يلخّص مقطع للمؤلّف بوضوحِ الجدليّةَ المختصّةَ بإنشاء اللّغة الفيلميّة انطلاقاً من التمثّل ومن صورة الأشياء: «من البديهيّ أنّ فيلماً ما هو كلّ شيء آخر خلا أن يكون نظام علامات ورموز. على الأقلّ لا يقدّم نفسه على أنّه كذلك فحسب. ففيلمٌ ما إنّما هو بَدْءاً صور وصور لشيء ما. إنّه نظام صور له وُضِعَ ليصفَ ويستعرض ويسرد حدثاً ما أو متتالية أحداث ما. بيد أنّ هذه الصور وفق السرد المختار تنتظمُ في نظام علامات ورموز. ثمّ إنّها تصبحُ رموزاً أو تستطيعُ، علاوة على ذلك، أن تصبح كذلك. فهي ليست علامات فحسب، كالكلمات، إنّما هي بدءًا موضوعات وواقع عينيّ على معنى موضوع يحملُ (أو نحمّله) دلالةً محدّدة. في ذلك إنّما السينما لغة. وإنّها تصبحُ لغة على جهة أنّها بدءاً تمثّل، ولأجل هذا التمثّل. فهي، إن رغبنا إلى ذلك، لغة من الدرجة الثانية» (ص 53 - 54).

هكذا تتيحُ الآفاق النظريّةُ لجون ميتري اجتناب عقبتَين. إنّها تظهرُ بوضوح مستوى وجود اللغة السينمائيّة، بأن يصرّ على حقيقة أنّ السينما، مع أنّها تَمثّلٌ للواقع، ليست مجرّد نَسْخٍ له. فَحُرّية السينمائيّ وابتداعُ دنيا وعالم شبيه بعالم الواقع لا يتعارضُ مع مرجعيّة اللغة، فعلى النقيض إنّما اللغةُ هي التي تُتيحُ ممارسة الإبداع الفيلميّ.

يفترض كلّ فيلم صنعاً وتنسيقاً. ولا يلزم من هذين النشاطين قطّ الاصطفافُ وفق بنى اصطلاحيّة. فأهمّية السينما تتأتّى تحديداً من كونها تقترح بإلحاح الفكرة التي تقضي بلغة

من صنف جديد مختلفة عن اللغة الشفهيّة. ذلك أنّ اللغة السينمائيّة ترغبُ كثيراً عن اللغة المتمفصلة. لقد جاهد المشروع الدلاليّ الذي أطلقه كريستيان ماتز كي يقيس هذه الفروق ومناطق الانطباق الممكنة وذلك بمستوى من الدقّة نادر إلى الآن في حقل نظريّة السينما.

2. السينما لسان أم لغة[24]؟

مثلما كنّا قد أشرنا سالفاً، نجدُ أحياناً في كتابات بعض جماليّي السينما مصطلح «لسان – السينما». كذلك يتحدّثُ السينمائيّ والكاتب جون ابشتاين عن السينما كأنّما يتحدّثُ عن «لسان كونيّ». الاستعمال التجريبي لمفهوم اللغة يؤدي إلى الخلط بين المستويات اللغويّة والنحويّة والأسلوبيّة. تلك هي المحصّلة الرئيسة التي يُمكننا استخلاصها من مسيرتنا التاريخيّة السابقة: فجلُّ المؤلّفات المقيّضة للّغة السينمائيّة هي في واقع الأمر سجلاّت لصور مهيمنة لصنف من الكتابة الفيلميّة» (انظر أسفله) المخصّة بحقبة ما.

ولقد حاول كتّاب كثر وصولا إلى جون ميتري مضاهاة مصطلحات «وسيلة تعبير» «لغة» وأحيانا «لسان» بخصوص الفيلم، لكن من غير الاستعانة يوماً، مباشرة بدراسة اللسان ذاته أي بالألسنيّة.

تنطلقُ نقطةُ البداية لتمشّي كريستيان من المعاينة الآتية: يُسلّمُ بالسينما على أنّها لغة. لكنّها سريعاً ما تُدرس نحوياً على أنها لسان. وسوف يوضّحُ ماتز مستوحياً من التقسيم الثلاثيّ المؤسس للألسنيّة السوسيرية («اللغة بوصفها حاصل اللّسان والكلام») مكانة اللغة السينمائيّة بأن يُضاهيها بالسمات التي تسم لساناً ما. إنّها محاولة توضح سلباً كلّ ما اللغة السينمائيّة ليست عليه.

هذه المضاهاة موجودة بالأساس في مقال «السينما لسان أم لغة؟» الذي نُشر في البداية في العدد 4 من مجلة Communications سنة 1964 وأعيد نشره في كتاب محاولات I. ويتضمنُ ذلك العدد أيضاً مقال «أسس علم العلامة» لرولان بارت الذي طرح برنامج البحوث العلامية للعقد اللاحق.

24 في الفرنسية تمييز لا نجد له نظيراً في الإنجليزية وهو التميّز بين ثلاثة مستويات في الظاهرة اللغوية هي حسب فردينان دي سوسير: اللغة langage واللسان langue و الكلام parole، فالمستوى الأول يراد منه المستوى الكوني من الظاهرة اللغوية وهي الملكة التي تلاحظ لدى الناس جميعاً من خلال استعمالهم للغة، والثاني هو المستوى الاجتماعي من هذه الظاهرة ويتضمن السنن اللغوية التي يتبناها متكلمو لسان ما، وأما المستوى الثالث فيتعلق بالمستوى الفردي من الظاهرة اللغوية (المترجم)

لم يتطوّر فعلياً علمُ العلامة Sémiologie الذي كان فردينان دي سوسير Ferdinand De Saussure يُعرّفهُ على أنّه «دراسة أنظمة العلامة داخل الحياة الاجتماعيّة» (وكذلك لمختلف اللغات)، أقلّه في فرنسا، إلاّ انطلاقاً من ذلك التاريخ. باستطاعتنا أن نسمه على أنّه تعميمٌ لإجراءات تحليل مُستوحاة من الألسنيّة على لغات أخرى. ومن هنا كانت الاحتجاجاتُ المتعدّدةُ التي استطاعت إثارتها.

ولقد صرف بصره طيلة فترته الأولى بالأساس (1964 - 1970) نحو الجوانب السرديّة للغات (أعمال كلود بريمون Claude Bremond وجيرار جينات Gérard Genette وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov) كي ينتقل إثر ذلك إلى دراسة التلفّظ والخطاب. كذلك هي محاولات كريستيان ماتز، تركّزت بدءاً على معضلات السرد الفيلمي. ويشير كتابُ اللغة والسينما الصادر سنة 1971 إلى تأصيل منهجيّ للالهام الألسنيّ بواسطة الاستعمال المباشر لمفاهيم الموطّأ في نظريّة اللغة للويس هجلمسلاف Louis Hjelmslev. ولم يُستكمل الإرثُ الألسنيُ إلاّ تدريجيّاً انطلاقاً من دراسة الخدع السينمائيّة ثمّ المُشاهد بواسطة إنارة للتحليل النفسيّ محدّدة أكثر فأكثر في كتاب «الدال الخيالي».

في واقع الأمر، ليس أمراً مستحيلاً أن نرسم مشهداً موحّداً لعلم العلامة، ذلك أنّه يتكيّفُ مع كلّ مجال للدراسات. فلئن كان باستطاعتنا في الحقل الأدبيّ أن نعترف له بتجانس ما، فإنّ علم علامة الرسم، على النّقيض من ذلك، للويس مارتان Louis Martin وعلم علامة الموسيقى لجون جاك ناتياز Jean Jacques Nattiez - ليس لهما مشترك مع علم علامة ماتز إلاّ حفنة إحالات أوّلية نُقّحت كثيرا فيما بعد.

2. 1. اللغة السينمائيّة واللّسان.

يميز دو سوسير في كتابه **درس في الألسنيّة العامّة** بادئ ذي بدء اللّسان من اللّغة. الأوّل ليس إلاّ جزءاً محدَّداً من الثانية إذ «هو، معاً، نتاج اجتماعيّ لملكة اللغة وجملة

اصطلاحات ضروريّة. اللّغة منظوراً إليها في كلّيتها، مزيج ومتعدّدة الأشكال. اللّسانُ على النقيض من ذلك، كلّ في ذاته ومبدأ تصنيف (...) الكلام على النقيض من ذلك فعل فرديّ، إرادي وذكاء...».

2. 1.1 تعدّد الألسنة، وحدة اللغة السينمائيّة.

ظاهرة اللّسان متعدّدة بالطبيعة، ذلك أنّه ثمّة عدد كبيرٌ من الألسنة المختلفة. إن كان بإمكان الأفلام أن تتنوّع على نحو هائل من بَلَدٍ إلى آخر بالنّظر إلى الاختلافات الاجتماعيّة والثقافيّة للتمثّل، فليس ثمّة مع ذلك لغة سينمائيّة مختصة بجماعة ثقافيّة. تلك هي التعلّةُ التي لأجلها استطاعت موضوعة «اللغة الكونيّة البصريّة» أن تتطوّر بخاصّة في حقبة السينما الصامتة.

بطبيعة الحال تسجّل السينما الناطقة عبر كلام الشخصيّات كلّ لسان مخصوص، بيد أنّه على مستوى اللّغة السينمائيّة مُعتبرة إجمالاً، لا نعثر على أنظمة منظّمة ومختلفة جدّاً عن الأنظمة الأخرى مثلما هي عليه الأنساق التي لكلّ لسان.

لما كانت السينما صامتة كان اللّسانُ المكتوبُ يقدّم في مَشاهد نصيّة[25]، غالبا ما هي كثيرة جدّاً في الأفلام. أمّا في الأفلام التي من غير المشاهد النصيّة البينيّة[26]، فكانت الكتابة تتدخّل إلى صلب الصورة ذاتها. هكذا في فيلم آخر الرجال لـ ف. و ميرنو F. W. Murnau (1924) عندما أُبعد بواب النزل عن عَمله، وجه له مدير النزل رسالة طرد مؤطّرة في نص بينيّ. أمّا فيلم «الرجل صاحب الكاميرا» لدزيغا فرتوف Dziga Vertov (1929) فيلم آخر من غير مشاهد نصّية بينيّة، فإنّه حافل بنصوص إعلانات وشعارات ولافتات. ويمكننا أن نعاين في أفلام جون لوك غودار الإسراف عينه في الرسائل المكتوبة والإعلانات الإشهارية ذات زخارف الرسوم المتحرّكة وصولا إلى اللقطات الكبيرة جدّاً لصحيفة فردينان في فيلم «بيارو المخبول» (1965).

25 - مشاهد نصيّة: Cartons هي قطع من الورق المقوّى يكتب عليها النصّ تعويضاً من صمت الفيلم وتظهر في شكل لقطة.

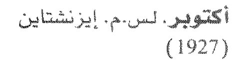
26 - مشاهد نصيّة بينية intertitres هي نصّ الفيلم أو الحوار بين شخصيات الفيلم مكتوبة على ورق مقوّى وتتخلّل اللقطات المصوّرة

الكتابة صلب الصورة الفيلمية



عيادة الدكتور كاليغاري، لروبرت فيان، (1920)





أكتوبر. لس.م. إيزنشتاين (1927)





الملك الأزرق، لجوزيف فان ستارنبرغ (1927).



نزل الشمال، لمارسال كارني (1938).



المواطن كاين، لأورسن ويلز (1940).



الصقر المالطي، لجوزيف هوستن (1942).

2.1.2. اللغة والتواصل وتبادل الأقطاب

يتيح اللسان **في كلّ لحظة** تبادل أقطاب المخاطِب والمُخاطَب. أمّا السينما فلا تُتيحُ ذلك، إذ لا نستطيعُ التحاورَ مباشرة مع فيلم لولا أن يكون على معنى استعاريّ جدّاً. فلكي «نجيبه» يتعيّنُ أن ننتج وحدة خطاب أخرى، وسوف يكونُ هذا الإنتاج دائماً بعد ظهور الرسالة الأولى. عند هذا الأمر تتميّزُ السينما جذريّاً عن التواصل الشفهيّ الأمر الذي ليس من غير تبعات على بعض استعمالاتها الاجتماعيّة التي تتطلّبُ تبادلاً مباشراً (مثلا الدعاية، التعليم، ونحو ذلك).

داخل السينما، فضاء التلفّظ متباين دوماً على نحو جذريّ لفضاء المشاهد. من أجل ذلك لا تستطيعُ الردود المباشرة لذاك الفضاء أن تكون إلاّ محاكاة ووَهْما، ولا يقدرُ المشاهد أبداً إجابة الشخصيات حتّى وإن تعلّق الأمرُ بمعقب يتحدّث إليه مباشرة من غير بدل مُتَخيل. وتشتغلُ العُدّة التلفزيّة على نحو مختلف في حالة «المباشر» بما أنّه ثمّة عندئذ تزامناً بين إرسال وتلقٍ وإمكانُ تبادل تواصليّ بواسطة تدخّل المتلقّي.

في المسرح، الممثّلون والجمهور في الفضاء - الزمن نفسه تفصلهم فحسب حدود اصطلاحيّة. أمّا حدود الشاشة فهي حدود مغلّقة بالكامل: «يمكن أن تحاكي المسرحيّة خرافة أو لا تُحاكيها، يبقى أنّ تمثيلها، لحاجة المحاكاة، تأخذه على عاتقه شخصيّات حقيقيّة يتحرّكون في فضاء وزمن حقيقيّين على «الركح» عينه حيث يوجد الجمهور. في المسرح تستطيعُ سارة برنار Sarah Bernhardt أنْ تقول لي إنّها فيدر Phèdre أو بالأحرى إذا كانت المسرحيّة من حقبة أخرى وترفض الأسلوب المجازي ستقولُ لي كما في مسرح معيّن حديث، إنّها سارة برنار. إلاّ أنّه في جميع الأحوال سوف أرى سارة برنار. كما يُمكنها في السينما أن تحدّثني بهذين الضربين من الخطاب سوى أنّ ظلّها من يحدّثني به (أو أيضاً قد تحدّثني بهما في غيابها)». [كرسيتيان ماتز، «الدال الخيالي».]

2. 1. 3. المستوى التماثليّ للّغة السينمائيّة.

عندما يُصرّ جون ميتري على أنّ الفيلم «هو بدءاً صُورٌ»، فإنّه يُشدّدُ على المستوى «التماثليّ» للّغة السينمائيّة. فاللّوازمُ الدالّة الأساسيّة للسّينما، الصورة بالتأكيد لكن أيضاً الصوت المسجّل، تقدّمُ نفسها بالفعل على أنّها «مضاعفات» للواقع، واستنساخات آليّة فعليّة. وبعبارات لسانيّة أكثر، نقولُ إنّ العلاقة بين الدال والمدلول للصورة المرئية والصوتيّة إنّما **يُعلّلها** بقوّة التشابه.

على النقيض من ذلك، ليس ثمّة خارج الحالة الخصوصيّة التي تكونها المُحاكية[27] L'onomatopée أية علاقة مماثلة بين الدّال الصوتيّ ومدلوله وبين الصوت السمعيّ للّغة وما يعنيه ضمن إطار لسان مسمّى.

بطبيعة الحال، علاقة المماثلة هذه بين الدال والمدلول، إنّما هي التي تُجيزُ جميع نظريّات السينما باعتبارها إعادة إنتاج مباشر للواقع دونما وساطة لغة أو تفسير اعتباطيّ. على الرّغم من ذلك ليست المماثلةُ نقيض الاعتباطيّة، إنّما هي شكل مخصوص للتعليل حتّى إن كانت، في حالة الصورة السينمائيّة، «أمينة» بوجه خاصّ (ارجع إلى الفصل الأول):

«مَنْ، والحال هذه، لا تستفزّه القوّة التي تفرض بها السينما نفسها في هذا المستوى من البحث عن اللغة التامّة. فمع السينما إنّما هي الكائناتُ والأشياءُ ذاتها فعلاً التي تظهرُ وتتكلّمُ: ليس ثمّة قطّ أجل وسط بيننا وبينها فالمواجهة مباشرة والعلامة والشيء المدلول هما الكائن الواحد نفسه».

مارسال مارتان، اللغة السينمائيّة، (للاطلاع على التحليل النقديّ لهذا الموضوع ارجع إلى الفصل الثالث).

2. 1. 4. خطيّة الوحدات المتفاصلة ووجودها.

إنّ الشيء الذي يسمُ تلقّي الفيلم هو خطّية الاستعراض: فارتسامُ الاستمراريّة الذي يولّده هذا الاستعراضُ الخطّي هو أساس السطوة التي يُمارسها الفيلم على المُشاهدِ. نتيجة ذلك لن يكون لهذا المُشاهدُ يوماً ارتسام إدراك وحدات متقطعة أو متغايرة. مع ذلك، مثلما بيّن ذلك كريستيان ماتز ضمن اللغة السينمائيّة عدد معيّن من الوحدات المتغايرة أي على المعنى الألسنيّ **متفاصلة** Discrètes. لهذه الوحدات «خاصيّة ألاّ تبرز إلاّ بحضورها أو غيابها وأن تكون بالضرورة إمّا متشابهة وإمّا مختلفة» (ذاك هو تعريفها الألسنيّ الكلاسيكيّ). وليست هذه الوحداتُ المتقاطعة ضمن اللغة السينمائيّة، بطبيعة الحال بقابلة للمقارنة مع تلك التي للّسان. فوحدة متقاطعة هي دوماً وحدة متغايرة ضمن شفرة مخصوصة (سوف نأتي لاحقا على مفهوم الشفرة) وهي ليست كذلك إلاّ ضمن هذه الشفرة. في حالة السينما، فإنّ ما يسمُ هذه الوحدات المتغايرة أنّها مشبوكة بعمق بالمستوى الأوّل من الدّلالة الفيلميّة، ذاك الذي تولده المماثلةُ التصويريّة photographique وأنّها لا تبدو بالنتيجة ما هي عليه، أيّ وحدات متقطّعة ومتفاصلة:

27 – الكلمة التي يحاكي صوت النطق بها صوت الشيء الذي تصفه.

«حتّى في شأن الوحدات الدالّة، فإنّ السينما بادئ ذي بدء تفتقرُ إلى عناصر متقاطعة، إذ هي تسلكُ مسلك «كتل من الواقع» كاملة. ذاك ما يُسمّى «اللقطات» (كريستيان ماتز).

كثيرًا ما سعينا إلى تعريف الوحدة الدنيا للّغة السينمائيّة انطلاقاً من اللقطة. هذا المسعى يستندُ إلى اللبس بين اللّغة والشفرة. فوحدة مميّزة معيّنة ليست مختصة أبداً بلغة معيّنة إنّما بشفرة؛ هكذا يُمكنُ أن تُعدَّ اللّغة على أنّها وحدة شفرة المونتاج. وسيكون الفوتوغرام وحدة الشفرة التقنيّة لإعادة إنتاج الحركة. وجلّ الوحدات المميّزة السينمائيّة تحضر باستقلاليّته عن «حدود» اللّقطة سواء دونها (وحدات أصغر) أو أبعدها (وحدات أكبر) مثلا بالنسبة إلى الشفرات السرديّة.

وتتعرّض البحوث عن الوحدات المميّزة للغة السينمائيّة بالنقد المزدوج لمفهوم «العلامة السينمائيّة» ومفهوم اللقطة باعتبارها وحدة لغة (هذه المسألة تمّ تناولها بالتفصيل في الصفحات 65 - 67 و 117 - 121 من محاولات I وفي كامل الفصل التاسع من كتاب اللغة والسينما؛ «معضلة الوحدات المفيدة»).

2. 1. 5. معضلة التمفصلات ضمن الفيلم.

يكمنُ الاختلافُ الأكثر جذريّة بين اللّغة السينمائيّة واللّسان في حقيقة أنّ اللّغة السينمائية لا تظهر شيئاً يشبه التمفصل اللغويّ المزدوج. ذلك أنّ التمفصل اللغويّ المزدوج على نقيض ذلك مركزيّ صلب آليّة اللّسان.

يُبيّنُ التمفصلُ اللغويّ المزدوجُ الذي به تتأسّسُ اعتباطيّة اللّسان والذي يُبَنْيِنُ علاقة الدّلالة بأنّ بإمكان السلسلة الصوتيّة أن تقطّع إلى وحدات من درجتين: الأولى لها مدلول مختص بها. إنّها الوحدات الدالّة. **والثانية ليس عندها مدلول مختص بها لكنّها تُفيدُ في تمييز الوحدات الدالّة بعضها عن بعض. إنّها** الوحدات المميّزة.

لا نعثرُ في صلب اللغة السينمائيّة على تقطيع ذي درجتين من الصنف عينه. ذاك أمر لا يعني، القولَ إنّ اللغة السينمائيّة فقيرة إلى أيّ تمفصل. يصوغ كريستيان ماتز الفرضيّة في هامش من كتابه **محاولات** (هامش رقم 2 ص 67) وفقه تستعمل «الرسالة السينمائيّة الكاملة» خمسة مستويات كبرى للتشفير. كلّ منها ضرب من تمفصل.

هذه المستويات الخمسة هي كالآتي:

- الادراك عينه على أنّه يشكّلُ بعدُ نظام معقولية مكتسب ومتغيّر طبقا للثقافات.
- التعرّف على الأشياء المرئيّة والصوتيّة التي تظهر على الشاشة والتحقّق منها.
- مجملُ «الرمزيّات» والتضمينات لشتّى الأنظمة التي تتعلّقُ بالأشياء (أو بالعلاقة بين الأشياء) خارج الأفلام ذاتها، أي في الثقافة.
- مجمل البنى السرديّة
- مجمل الأنظمة السينمائيّة تخصيصا التي تأتي فتنظّم في خطاب من صنف نوعيّ، شتّى العناصر التي توفّرها للمشاهد المرجعيّات الأربع السابقة. (والتي تشكّل، بالمعنى الدّقيق، «اللغة السينمائيّة»).

في أحد أقسام كتاب **البنية المفقودة** المخصّص للشفرات البصرية، يصوغُ إمبرتو إيكّو من جهته فرضيّة التمفصل الثلاثيّ المختص باللّغة السينمائيّة:

«تشكّل صور مفترضة أيقونيّة (مُستنبطة من شفرات إدراكيّة) - مستوى 1 - براديغم نصطفي منه وحدات للتّشكيل في علامات أيقونيّة - مستوى 2 - قابلة للتوفيق Combinable في فوتوغرامات - مستوى 3 - (...)

نحصلُ إذن ضمن شفرة ذات تمفصلات ثلاثة على: صور تتوافقُ في علامات ولكنّها ليست جزءاً من مدلولها، وعلامات تتوافقُ عند الاقتضاء في منظومات وعناصر x تنشأ من توافق العلامات التي لا تمتُّ بصلة إلى مدلول x».

وفي حقيقة الأمر فإنّ التمفصل مفهوم عام جداً نحتته بالتأكيد الألسنيّةُ، غير أنّ الشكل الألسنيّ منه تخصيصاً الذي يقضي بالتمفصل المزدوج في صَياغم (كُلَيْمات) Morphèmes وصواتم (أصوات) Phonèmes هو فقط المرتبطُ بشفرة للسان. وتوجد منه أصناف أخرى كثيرة.

2. 2. معقولية الفيلم.

إن كان اللّسانُ أحد الشفرات الداخليّة للّغة، الأكثر بَيْنيّة دون شكّ، والذي يُرسي علاقة الدلالة بواسطة التمفصل المزدوج، فإنّه يتسنّى لنا أيضاً أن نعتبر أنّه توجدُ بعضُ جوانب

الإدراك السينمائيّ التي تتيح للمشاهد فهم الفيلم وقراءته. هذه السماتُ إنّما هي التي تبرّرُ استعمال مصطلح اللّغة.

«ليست السينما بالتأكيد لساناً، بخلاف ما قاله منظّرون كثر للسينما الصامتة أو قصدوه (...) غير أنّه يَسعُنا أن نعتبرها لغة على جهة أنّها تنظّمُ عناصر دالّة في صلب اتّفاقات معقّدة مختلفة عن تلك التي تمارسها لهجاتنا الفرعيّةُ Idiomes و لا تستنسخ أيضاً المجموعات الإدراكيّة التي يمنحها إيانا الواقع (...) فالمعالجة الفيلميّة تبدّل إلى خطاب ما كان يفترضُ به ألاّ يكون إلاّ الاستنساخ البصريّ للواقع» . كرسيتيان ماتز، محاولات I، ص 108.

«... وحيث تكون بدائل الأشياء حركية أكثر وطيَعة أكثر من الأشياء ذاتها، وإن صحّ القولُ أقرب إلى الذهن، ومنظّمة عن قصد في استمراريّة خطابيّة، فإنّه ثمّة ظاهرة اللّغة بعيداً عن جميع الاختلافات التي نريدها مع اللغة الفعليّة» كرسيتيان ماتز، محاولات I، ص 18.

تمرّ «معقوليّة» فيلم ما بثلاث مرجعيّات رئيسة:

-المماثلة الإدراكيّة

- «شفرات التسمية الأيقونيّة» تلك التي تُفيدُ في تسمية الأشياء والأصوات.

- أخيرا الصور الدالة السينمائيّة تخصيصاً (أو «الشفرات المتخصّصة» التي تكوّن اللغة السينمائيّة على المعنى الدّقيق).

هذه الصور تبنينُ زمرتي الشفرات السابقة بأن توظّف «فوق» المماثلة التصويريّة Photographique والحاكيّة Phonographique.

لهذا التمفصلُ المعقّدُ والمُتشابكُ بين الشفرات الثقافيّة والشفرات المتخصّصة، وظيفة متجانسة مع وظيفة اللّسان من غير أن تكون، بطبيعة الحال مماثلة لها. إنها ضرب من «معادل وظيفيّ» لها.

2. 2. 1 المماثلة الإدراكيّة.

لا تعرّفُ الرؤية والاستماعُ إلى «شيء ما» انطلاقا من كلّية لمحته المحسوسة. ذلك أنّنا نتعرّفُ على صورة لزهرة بالأبيض والأسود لكون اللون لا يُشكّلُ سمة مفيدة للتعرّف. ويفهمُ المرءُ مخاطبه في الهاتف على الرغم من الانتقاء السمعيّ الذي يقوم به نمطُ الإرسال.

جميعُ الأشياء المرئيّة التي أُعيد إنتاجُها في السينما هي كذلك في غياب البعد الثالث، مع ذلك فهي لا تطرحُ معضلات تعرّف كبرى. ذلك أنّ التعرّف البصريّ والصوتيّ إنّما يقومان على بعض السّمات المحسوسة للشّيء أو لصورته المستثناة من الآخرين.

إنّ هذه الظاهرة، إنّما هي التي تفسّرُ بأنّ تمثّل الأشياء تمثّلا مجسّماً بيانيّاً حيث الغالبيّة العظمى من السمات المحسوسة تمّ حذفها عن قصد، يُتعرَّف عليه تعرّف تمثّلات أكمل بكثير على مستوى حقيقتها الماديّة. فالسّماتُ التي يستبقيها الرّسم البيانيّ مثلا تُوافقُ بالضّبط ما أسماهُ أمبرتو إيكو السمات المفيدة لشفرات التعرّف.

ثمّة درجات للتّجسيم البيانيّ، أي كيالات مختلفة لسمات التعرّف المفيدة وعكسيًّا لدرجات التشابه أو «الأيقنة». هكذا تمتلكُ الصورةُ السينمائيّة درجة أيقنة أعلى مقارنة بالصورة التلفزيّة.

بمقدور بعض الأمثلة المناقضة أن تصدّق هذه الآلية. فباستطاعة إعادة إنتاج تصويريّة بالأبيض والأسود لشيء ما (خضار، حيوان) اللون منها أحدُ مقاييس التعرّف، أن يخدع شفرة التعرّف. وبإمكان غياب البعد الثالث أن يجعل إدراك الحجم الحقيقيّ للأشياء عسيرًا في السينما، كمثل هضبة ما.

وخارج حتّى كلّ تجسيم بيانيّ، لأنّ بعض السمات المحسوسة تتوجّب دون غيرها للتعرّف، إنّما يتسنّى لمظاهر بصريّةٍ مختلفة بجميع السّمات الأخرى أن تُدركَ كنسخ متعدّدة للشّيء عينه وليس كأشياء متمايزة.

ومثلما قلنا بخصوص المرجع نقولُ إنَّه: «ليس لصورة هرّ مرجعاً، الهرّ المخصوص الذي التقط في الصورة، إنّما بالأحرى جميعُ أصناف الهررة» التي يشكّل هذا الهرّ عنصرا منها (انظر أعلاه).

سوف يصطفي المشاهدُ من الوهلة الأولى السّمات المفيدة للتعرّف: الجسم، الفرو، شكل الأذنيْن ونحوه، ولن يأخذ في الحسبان لون الوبر.

يتّضحُ لنا بالنتيجة أنّ «التجسيم البيانيّ» مبدأ ذهنيّ إدراكيّ يفيضُ بكثير عن مجال الرّسم البيانيّ وحده بالمعنى الجاري للكلمة. فالرّؤية الأكثرُ عياناً هي في واقع الأمر سيرورة تبويبيّة وليست الصّورةُ السينمائيّةُ أو التصويريّة مقروءة أي معقولة لولا أن نتعرّف على أشياء. والتعرّف إنّما هو أن نصفّف في باب على نحو يجد الهرّ نفسه باعتباره مفهوماً لا يتّهيأ علناً في الصورة، قد أدْرجَته نظرة المشاهد.

مسألة المماثلة البصريّة والتشابه، مسألة كلاسيكيّة في نظريّة الفنون التشكيليّة وسوسيولوجيا الرسم فقد درسها بوجه خاصّ بيار فرانكستال Pierre Francastel الذي بيّن أنّ الصّور ليست بالضّبط هي نفسها التي يحكمُ لها النّاسُ أنّها متشابهة حسب الحقب والأمكنة. ذلك أنّ أنساقا مختلفة جدّاً بعضها أيقونيّ على نحو خاصّ، وبعضها الآخر يتبدّى بقدر جيّد في رسالات لا بصريّة مثلما يُظهر ذلك «علم الأيقونات» لارفينغ بانوفسكي Erwing Panofsky تخبرُ عن أنظمة مختلفة جدّاً.

في الحقل العلامي، فإنّ أمبرتو إيكو بالخصوص هو الذي حلّل هذه الظاهرة. سوف نذكرُ المثال الكلاسيكيّ للحمار الوحشيّ: «نصطفي الملامح الأساسيّة للمُدرك حسب شفرات تعرّف: لمّا نرى في حديقة حيوانات، من بعيد حماراً وحشيّاً فإنّ العناصر التي نتعرفُ عليها في الحال (وتحتفظها ذاكرتنا) إنّما هي الأخاديدُ وليس الطّيف الذي يُشبهُ بغير وضوح طيف الحمار أو البغل (...) لكن لنفترض أنّه توجدُ جماعة أفريقيّة حيث ذوات الأربع المعروفة هي الحمارُ الوحشيّ والضبعُ فقط وحيث الجيادُ والحميرُ والبغالُ غير معروفة؛ للتعرّف على الحمار الوحشيّ لن يكون ضرورياً أن تُدرك الأخاديد (...) لرسم حمار وحشيّ سيكونُ مهمّاً أكثر أن نؤكّد على شكل الخطم وطول القوائم كي تُميّز ذوات الأربع ممثلة في الضبع (التي لها أيضاً أخاديد؛ لذلك لا تشكّلُ الأخاديدُ عامل تفرقة)». La structure absente، Ed Mercure de France.

محصّلة ذلك، أنّه في السينما، على الرّغم من الدّرجة عالية الارتفاع للأيقنة المختصة بدالّها، فإنّ الفهم الأوّل للمعطيات السمعيّة - البصريّة يكفله أيضاً مجموع هذه الشفرات المكوّنة للمماثلة. وتُتيحُ هذه الشفراتُ التعرّف على الأشياء المرئيّة والمسموعة التي تظهر في الأفلام بفضل التشابه الذي هي مسؤولة عنه.

2. 2. 2. «شفرات التسمية الأيقونيّة».

تعني هذه الشفراتُ التي سمّاها كريستيان ماتز كذلك عقب تحليلات أيقونيّة لأمبرتو إيكو وتحليلات دلاليّة لـ أ.ج غريماس A. G. Greimas، عمليّة «التسمية»، أي الفعل الذي يقضي بمنح الأشياء المرئيّة اسماً.

تصطفي الرّؤيةُ إذن في الشيء سمات مفيدة وتدرّجها بفعل ذاك في تنضيد اجتماعيّ. عندئذ يُسمّى كل شيء مرئي تمّ التعرّفُ عليه بواسطة وحدة معجميّة، في جلّ الأحيان، كلمة.

وهذه «التسمية» التي تبدو أنّها تشتغل بالتناسب بين الأشياء والكلمات التي تُفيدُ في تعيينها (مثل علامات)، هي في واقع الأمر عمليّة معقّدة تربطُ السمات المفيدة المرئية والسمات الدلاليّة المفيدة.

إنّ التسمية عمليّة ترجمة للشفرات بين هذه السمات التي تُعتبرُ مفيدة، واستبعاد الأخرى التي تعتبرُ «لا منتمية». السمة الدلاليّة المفيدة تناسبُ مفهوم المفهم[28] Sémème مثلما عرّفها غريماس (= مدلول معنى واحد لمأصل ما[29] Lexème).

«يرسمُ كلّ مفهم (وحدة خصوصيّة للقطة المدلول) زمرة من التواردات Occurences وليس تواراداً مفرداً. توجد آلاف «القطارات» حتّى في المعنى الوحيد للعربة الحديديّة، هي قطارات يختلف كثيراً بعضها عن بعض بلونها وعلوّها وعدد عرباتها ونحو ذلك. غير أنّ التصنيف الثقافي الذي يحمله اللّسانُ في طيّاته يقضي بأن تعتبر هذه التنويعات لامنتمية وأن تعتبر أنّ الأمر يتعلّقُ بالشّيء عينه (= بنفس زمرة الأشياء) كما قضت أيضاً بأنّ بعض التنويعات الأخرى كانت مفيدة، وتكفي لتغيير الشّيء» كتلك التي تفصّل «القطار» عن «القاطرة الكهربائيّة».

Christian Metz « Le perçu et le nommé » dans Essais Sémiotiques.

هذه العمليّة التي تقضي بترجمة الشفرات تُرافقها علاقة أخرى بسبب السّمة الخصوصيّة للّسان، علاقة ينحتها كريستيان ماتز بـ «ميتاشفريّة». الميتاشفرة، شفرة تُستعملُ لدراسة شفرة أخرى، على غرار الميتالغة هي اللّغة التي تصلحُ لدراسة اللّغات الأخرى. أمّا اللّسان فهو اللّغة الوحيدة التي تكونُ في منزلة ميتالغة كونيّة بما أنّه يتعيّنُ بالضرورة استعماله لتحليل جميع اللّغات الأخرى. هكذا يحتلّ اللّسان منزلة مفضّلة بما أنّه الوحيدُ القادر على القول حتى إن كان ذلك أحياناً، تقريباً ما تقوله جميعُ الشفرات الأخرى.

محصّلة ذلك أنّ اللّسان يفعلُ أكثر بكثير من ترجمة شفرة الرؤية إلى أخرى، وأكثر بكثير من ترجمتها إلى دالّ آخر من الرّتبة نفسها، وأكثر بكثير من «المشافهة بها».

فالتّسمية تُتمّ الإدراك بقدر ما تترجمه. وليس إدراكاً ناقصاً مشافهة، إدراكاً تامّاً بالمعنى الاجتماعيّ للكلمة.

28 - إشارات معادلة لجذر الكلمة (المترجم)

29 - جذر الكلمة. (المترجم)

إذا ما فكّرتُ مثلاً في شيء أعرفه ولا أستطيعُ رسمه على ورقة سوف يذهب البعضُ إلى الظنّ أنّني أخْرَق. وإذا ما كان هذا الشّيءُ مرسوماً على ورقة ولا أجدُ الكلمة التي تصلحُ لتسميته، سوف يذهب البعض إلى الظنّ عندئذ أنّني لم أفهم الرّسم وأنّني أجهل حقيقة ما هو. في فيلم «الطفل المتوحّش» لفرانسوا تريفو (1970) يجهد الدكتورُ ايتارد لتعليم الفتى الصغير تسمية الأشياء اليوميّة التي يستعملها: مقصّ ومفتاح ونحو ذلك، غير أنّ الطّفل لا يملكُ شفرة اللّسان، الشّيء الذي يجعلُ قدرته على التعرّف البصريّ محل شكّ.

تُظهر هذه الشفرات العلاقة اللّصيقة جدّاً للتبعيّة المتبادلة التي توحّد الإدراك البصريّ واستعمال المعجم الشفهيّ: وهذا ما يزيدُ قليلاً في جعل التعارض بين اللغة البصريّة واللّسان نسبياً بأن يُبين دور اللّسان صلب الإدراك.

2. 2. 3. الصور الدالّة السينمائيّة تخصيصا.

عمليّة التعرّف التي كان الأمرُ يتعلقُ بها إلى هذا الحدّ لا تعني غير مستوى واحد للمعنى. ذاك الذي يُسمّى المعنى الحرفيّ أو المعنى المطابق. إلاّ أنّ شفرات التسمية الأيقونيّة لا تحيط علماً بمفردها بجميع المعاني التي بإمكان صورة مجازية أن تنتجها.

فالمعنى الحرفيّ تنتجه أيضاً شفرات أخرى، مثل المونتاج في المعنى الأعمّ للكلمة. هو مونتاج يشملُ في آن العلاقات بين الأشياء والتشكّل الداخليّ لصورة ما حتّى لو كانت لا نظير لها.

فأن نفهم أنّ شيئا ما يظهرُ بعض هنيهات بعد آخر في فيلم أو أنّهما تحضرُ جميعاً باستمرار، أو أنّ أحدها على يسار الآخر دوماً، هو بعدُ أمر آخر غير التعرّف بصرياً على كلٍّ من الأشياء.

في فيلم «أحدهم قادم يجري» لفنسانت مينلّي Vincente Minneli (1959) لا تنفصلُ شخصيّة اللاّعب التي جسّدها دين مارتن Dean Martin أبداً عن قبّعته التي يُبقيها باستمرار فوق رأسه. ولن يتعرّى إلاّ في اللّقطة الأخيرة على قبر الفتاة العاهرة. هذا الحضورُ المتزامنُ على نحو نظاميّ للقبّعة والشخصيّة لا يُفيدُ في التعرّف على كليهما فحسب.

المعنى المطابقُ الذي تنتجهُ المماثلةُ المجازيّة هو إذن مادّة البناء الأساسيّة ذاك الذي عليه تقدم فتطابق تنسيقاتها أي تنظيمها المختص بها. ويمكنُ لهذه التنسيقات أن تكون

داخليّة للصّورة: تأطيرات، حركات الأجهزة، تأثيرات الإضاءة، أو يمكنُ أن تعني العلاقاتُ بين صورة وصورة أخرى وكذلك تعني المونتاج.

وقد يذهبُ بنا الاعتقادُ إلى أنّ هذه التنظيمات الدالّة تُضيفُ معاني ثانويّة بالنّسبة إلى المعنى المطابق، أي تأثيرات معنى حافّ والحالُ أنّه لا شيء من ذلك قائم، فهذه التأثيراتُ تُسهمُ أيضاً على نحو مباشر جداً في إنتاج المعنى الحرفيّ.

يتشكّلُ الفيلم في أغلب الأحيان من تعاقبٍ للقطات لا تبوحُ إلاّ بأوجه جزئيّة لمرجع المتخيّل ويفترضُ بها أنّها تمثّله. بهذا المعنى سوف يكونُ «نزل الشمال» في الفيلم ذي العنوان المجانس لمارسال كارني Marcel Carné (1938) واجهة خارجيّة ولقطة إجماليّة للقاعة في الطابق الأرضيّ، ولقطة غطس Plongée من على سُلّم وغرفة منظور إليها من الدّاخل، ولقطة مُقرّبة لنافذة مُؤطّرة من الخارج.

بهذا التمفصل الفيلميّ يُبنى المعنى المطابق وينظّم. ولا يخضعُ هذا التنظيمُ إلى قواعد ثابتة، إنّما يستجيبُ لاستعمالات معينة في مجال المعقوليّة الفيلميّة، استعمالات تتباينُ حسب الفترات وتحدّد الصّيغ التاريخيّة لتقطيع اللّقطات.

سوف نلاحظُ أيضاً أنّ هذه التشكيلات Configurations الدالّة الرّئيسة قد أسّست في نهاية السنوات الأوّل من عام 1900 (نحو 1906 - 1908) عندما أراد السينمائيّون تصوير المشروع السرديّ، من قبل أن يستقرّ بها الأمرُ طيلة عقود عديدة.

«كان روّاد اللّغة الأولى، رجال المعنى المطابق، يرغبون قبل أيّ شيء في سرد حكايات. ولم يكونوا يألون جهداً في أن يجعلوا موادّ البناء التماثليّ ومحتوى الاستنساخ التصويريّ تخضعُ للتمفصلات - وإن كانت ضئيلة - للخطاب السرديّ».

Christian Metz, Essais, I, p 98. (انظر الفقرة بعنوان «التقاء السينما والسرد»، ص 63).

اللقطة 37

اللقطة 38

اللقطة 39

اللقطة 40

اللقطة 41

اللقطة 42

اللقطة 43

اللقطة 44

اللقطة 45

اللقطة 46

مثال لمونتاج يُناوب نظر أحد الشخصيات (ميلاني دانيال في فيلم الطيور، لهيتشكوك، 1963) والشيء المنظور.

اللقطة 64

اللقطة 65

اللقطة 66

اللقطة 67

اللقطة 68

اللقطة 69

اللقطة 70

اللقطة 71

اللقطة 72

اللقطة 73

هكذا لم يتشكّل المونتاج المتناوب إلاّ تدريجيًا من بورتر Porter إلى غريفيث Griffith: كان الأمرُ يتعلّقُ بإنتاج مفهوم تزامن حدثين عبر التكرار المتناوب لمتسلسلتين من الصّور. ولقد أفضى المشروع السرديّ إلى رسم بيانيّ لمعقوليّة المعنى المطابق. لذلك كان المشاهدون يعرفون منذ ذاك الوقت أنّ تناوباً للصّور على الشاشة كفيل بأن يعني أنّ الأحداث المعروضة ضمن الزمانيّة الحرفيّة للمتخيّل. كانت أحداثاً متزامنة. الأمر الذي لم يكن عليه حال مشاهدي ملياز Méliès.

3. تباين اللغة السينمائيّة.

لم يألُ روّاد جماليّة السينما في المطالبة بأصالة السينما واستقلاليّتها الكاملة على اعتبار أنّها وسيلة تعبير.

سبق أن توقّفنا طويلا على دور المماثلة البصريّة والسمعيّة وعلى دور اللّسان في قراءة الأفلام. فالتّشكيلاتُ السينمائيّة تخصيصا لا تحضر أبدًا وحدها. وليست الصّورةُ أيضًا كلّ هذه اللّغة. فمنذ أن أصبحت السينما صوتيّة أصبح لزاما عليها أن تتعامل مع الشّريط الصوتيّ حيث لا يحضر الكلام فحسب، إنّما أيضاً الضّجيجُ والموسيقى.

سوف يسمحُ لنا مفهومُ مادّة التعبير مثلما يعرفه لويس هجلمسلاف Louis Hjelmslev تدقيق السمة الخليط للّغة السينمائيّة من زاوية نظر الدالّ. بيد أنّ السينما متباينة ليست على مستوى المرجعيّات «الماديّة» فحسب، إذ هي كذلك أيضاً في مستوى آخر، هو مستوى التقاء العناصر المختصة بالسينما وتلك التي هي ليست كذلك داخل الفيلم.

3. 1. موادّ التعبير.

تتّسمُ كلّ لغة بصنف (أو توفيقة نوعيّة) من موادّ التعبير لدى لويس هجلمسلاف.

مادّة التعبير مثلما يدلُّ عليها اسمها، هي الطبيعة الماديّة (ماديّة وحسيّة) للدّال أو بأكثر دقّة «للنّسيج» Tissu الذي فيه تُقطع الدوالّ (مصطلح الدالّ وَقف على الشّكل الدالّ).

ثمّة إذن لغات ذات مادّة تعبير فريدة وأخرى تُوافقُ بين موادّ عديدة. الأولى وفق هذا المعيار، متجانسة، والثانية متباينة. فمادّة تعبير الموسيقى هي الصّوتُ غير التصويتيّ Phonique وهو صوت ذو مصدر أداتيّ في جلّ الحالات. أمّا الجوقة فهي بعدُ أدنى تجانساً بما أنّه تُضاف فيها الأصواتُ التصويتيّة (صوت المنشدين). أمّا مادّة تعبير الرّسم فهي مشكّلة من دوالّ بصريّة وملوّنة ذات مصادر مادية شتّى يُمكنها أن تُدرج ضمنها دوالّ خطّية.

وتمثّل لغة السينما الصوتيّة درجة تباين ذات شأن على نحو خاص بما أنها توافق بين خمسة موادّ مختلفة:

يتضمّن الشريط - الصّورة - الصور المصوّرة المتحرّكة، والمتعدّدة والمتسلسلة. وعلى نحو عرضيّ تدوينات خاصّة يمكنها إمّا أن تعوّض الصور القياسيّة (المشاهد النصيّة على ورق مقوّى) وإمّا أن تتراكب عليها Superposer (شريط الترجمة وتدوينات خاصّة من صلب الصّورة).

يمنح بعضُ الأفلام الصامتة دوراً هاماً للنّصوص المكتوبة: ففيلم «أكتوبر» لايزنشتاين يتضمّن 270 لقطة نصيّة من جملة 3225 لقطة. كما يقدّمُ عدداً كبيراً جداً من الإشارات المكتوبة داخل الصّورة: لافتات قماشيّة للمظاهرات، لافتات خشبيّة، رايات، مناشير ولقطات نصيّة دخيلة insert لصحف ورسائل مكتوبة ونحوه بحجم لقطات كبيرة جداً. ويُناوب فيلم «شغف جان دارك» لكارل - تيودور دراير Carl - Theodor Dreyer (1928) على نحو نظاميّ لقطات كبيرة لوجوه ولقطات دخيلة منذورة لمداولات المحاكمة. ذاك هو الحالُ أيضاً في بعض الأفلام المجهورة مثل فيلم المواطن كاين لـ أرسون ويلز Orsan Welles (1940) فيه يُؤطّر عدد كبير من اللّقطات النصية الدخيلة لعناوين صحف ولافتات انتخابيّة ونصوص كتبها كاين بخطّ يده أو رقنها. بعضُ الأفلام الأخرى الصامتة، على النقيض، تجهد كي تستبعد كلّ أثر للكتابة.

ولقد جاء الشريطُ الصوتيّ ليضيف ثلاثة موادّ تعبير جديدة بالصوت التصويتي، الصوت الموسيقيّ والصوت القياسيّ (الضّجيجُ). وتحضر هذه الموادّ الثلاثة متزامنة في الصورة. هذا التزامنُ إنّما هو الذي يدمجها في اللّغة السينمائيّة التي إن تحضر بمفردها تشكّل لغة أخرى هي اللغة الإذاعيّة.

واحدة فقط من هذه الموادّ خاصّة باللغة السينمائيّة. الأمرُ يتعلّقُ، بطبيعة الحال، بالصورة المتحرّكة. لهذا السّبب كثيراً ما كان السعي إلى تعريف جوهر السينما من خلالها.

هذا التعريف للسينما انطلاقا من المعايير التجسيميّة - الحسيّة، إنّما يتبعُ معاينة تجريبية بسيطة ذات بعد نظر محدود لكنّها تتضمّنُ خطر انزلاق نحو تصوّر للسينما على أنّها نظام فريد قادر على الاحاطة علماً لذاته دون غيره بكلّ الدّلالات التي يمكنُ رصدها في الأفلام.

السينما أيضاً متباينة على معنى آخر، تبعاته النظريّة أكثر مصيريّة على نحو واضح. ذلك أنّه فيها تحضر تشكيلات دالّة تتطلّبُ اللّجوء إلى الدال السينمائيّ وتشكّلات أخرى كثيرة ليست تخصيصا من السينمائيّ في شيء.

هذه التشكيلات الدالّة إنّما هي التي يُسمّيها كريستيان ماتز على خطى لويس هجلمسلاف و أ. ج غريماس ورولان بارت: الشفرات. ذاك المصطلح الذي لم يفته أن يثير نقاشات لا تعدّ ولا تحصى وحريّ الآن أن تدقّق من قبل أن نتناول مسألة الخصوصيّة ضمن الرسالات الفيلميّة.

3. 2. مفهوم الشفرة في علم العلامة.

يستخدم كريستيان ماتز في كتابه «اللغة والسينما» تعارضاً يقترضه من لويس هجلمسلاف بين مجموعات عينيّة (= الرسالات الفيلميّة) ومجموعات نظاميّة، كيانات مجرّدة هي الشفرات.

ليست الشفرات نماذج شكليّة فعليّاً مثلما يُمكنُ أن تكون عليه في المنطق، إنّما وحدات تتطّلع إلى التشكّل. وليس تجانسها من قبيل المحسوس أو المادّي إنّما من قبيل التناغم المنطقيّ للسّلطة التفسيريّة وللاستنارة.

وينظر إلى الشفرة في علم العلامة على أنّها حقل تواصلات وميدان في أصله تتناسبُ تباينات الدالّ مع تباينات المدلول وفيه يأخذ عدد معيّن من الوحدات معناه بعضها إزاء بعض.

في أحد حقول المنشأ تلك، أي نظريّة الإعلام (لأن المصطلح مستعمل على نطاق واسع في القانون: القانون المدنيّ[30]) تفيد الشفرة في تعيين نظام من التناسبات والفوارق. وفي الألسنيّة يعني اللسان بصفته نظاما داخليّاً للّغة. وفي السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا تعني أنظمة سلوك (آداب السّلوك مثلاً) وتمثّلات جماعيّة. وفي اللّغة الدارجة تعني دوماً أنظمة ذات مظاهر عديدة وذات استعمالات متكرّرة دارجة (علامات السياقة والترقيم البريدي ونحو ذلك). الشفرة إذن حقل تجميعيّ يبنيه التحليل، تكشفُ كلّ تنظيم منطقيّ ورمزيّ يتضمّنه نصّ ما. لذلك يتعيّنُ ألاّ نرى فيها مطلقا قاعدة أو مبدأً ضروريّاً.

30 – في اللغة العربيّة لا تترجم كلمة Code في مجال القانون بالشفرة إنّما بالقانون أو النصّ القانونيّ. التشابه هنا فقط يخصّ اللغة الفرنسيّة على اختلاف معنى الاستعمال من مجال إلى آخر.

ولقد عمّم المفهوم الألسنيّ للشفرة على دراسة البنى السرديّة، أ. ج غريماس ورولان بارت. ففي دراسته النصيّة لسارازان لبلزاك Balzac، يُميّز بارت الشفرة الثقافيّة والشفرة التأويليّة والشفرة الرمزيّة وشفرة الأحداث، محدّدا أنّه لا يتعيّنُ أن تفهم «على المعنى الصارم العلميّ للكلمة بما أنّها تعني حقولا تجميعيّة وتنظيما فوق نصّي لإعجامات notations تفرضُ فكرة معيّنة للبنية. فمرجعيّة الشفرة هي بالأساس ثقافيّة». («تحليل نصّي لأقصوصة لإدغار بو Edgar Poe ، في **السيميائيّة السرديّة والنصيّة**).

وليست الشفرةُ أيضاً بالمفهوم الشكليّ الصرف إذ يتعيّنُ اعتبارها من وجهة نظر مزدوجة: إنّها شفرة المُحَلّل الذي يبنيها، والذي يستعملها في عمل صياغة النصّ وشفرة تاريخ الأشكال والتمثّلات على جهة أنّ الشفرة هي المرجعيّة التي بها تأتي التشكلات الدالّة الفائتة لنصّ مسمّى أو لفيلم مسمّى لتتضمّن فيها. من وجهتيّ النّظر هاتين لا يتعلّقُ الأمرُ بـ «لحظة» الشفرة نفسها ذلك أنّ إحداها تسبق الأخرى. كما يبدّلُ الاشتغال على النصّ من هذا الكيان المجرّد الذي سوف يُتضمّنُ في نصّ لاحق حيث يتوجّبُ الإفصاحُ عنه من جديد، وهكذا دواليك.

3. 3. الشفرات النوعيّة في السينما.

يرتبطُ عدد معيّن من التشكلات الدالّة التي سوف نسميها إذن شفرات، بصنف معيّن من مادّة التعبير ارتباطاً مباشراً. ولكي تستطيع هذه التشكلات الحضور من الضروريّ أن تظهر اللغة المستقبلة بعض السمات المادّيّة. لنأخذ على سبيل المثال شفرة الإيقاع أي مجموع الصور القائمة على علاقات دائمة. بديهيّ أنّ الشفرة لن تستطيع الحضور حضوراً كاملاً إلاّ ضمن لغة تمتلكُ مادّة للتّعبير التزامنيّ Temporalisé. بالتأكيد سوف نستطيعُ دوماً التعليق على «إيقاع» التشكيل المرئيّ في لوحة ما، لكنّ الأمر سوف يكون على معنى مجازيّ للغاية. محصّلة ذلك أنّ التشكلات الدالّة التي لا يتأتّى لها الحضورُ إلاّ في السينما هي في واقع الأمر بعدد محدود للغاية ذلك أنها مرتبطة بمادّة التعبير المختصة بالسينما أي الصورة التصويريّة المتحرّكة وبعض أشكال الصياغة الخاصة بالسينما كالمونتاج بالمعنى الأضيق للكلمة.

ثمّة مثال تقليديّ للشّفرة الخصوصيّة مرتبط بحركات الكاميرا. هو مثال يتعلّقُ بكامل الحقل التجميعيّ المرتبط بعلاقات الثبات والحراك التي يمكن أن تحضر في لقطة سينمائيّة ما: ففي كلّ لحظة يمكنُ أن تظلّ الكاميرا ثابتة أو تحدث مسارا مسمّى (عموديّ، أفقيّ، دائريّ). فكلٌّ من اللقطات يفصحُ عن اختيار بمعنى استبعاد كلّ الصور التي ليست حاضرة. هذه الشّفرة خصوصيّة لكونها تتطلّبُ عمليّاً تعبئة التقنية السينمائيّة مثلما يبدو الأمر بجلاء فريد

في جلّ أفلام المجريّ ميكلوش يانكسو Miklos Jancso (شلوق الخريف، 1969، المزمور الأحمر 1971، ونحو ذلك) المشكّلة من لقطات - متتاليات طويلة جدّاً مع حركات لجافية للكاميرا، كبيرة.

مع ذلك ليست شفرة سلالم اللّقطة التي تُشكّلُ غالباً المعرفة الأوّلية للأنحاء السينمائية نوعية للسّينما بما أنّها تهمُّ أيضاً التصوير الثابت.

التعارض المعمّق بين الشفرات النوعية والشفرات غير النوعية، تعارض يعسرُ قبولهُ، ذلك أنّ الفرضيّة التي تركّز على درجات النوعية مثمرة أكثر، تقضي بوجود قطبين أحدهما متكوّن من شفرات غير نوعية بالمرّة (التي سوف نتحدّث عنها في الفقرة 3. 4) والآخر متكوّن من شفرات نوعية بعدد أقلّ بكثير. وبين هذين القطبين تراتُب نوعي قائم على أكبر منطقة توسّع للشفرات المعنيّة أو على أصغرها. إنّ مادّة التعبير المختصة بالسينما هي الصورةُ الآليّة المتحرّكةُ والمتعدّدةُ التي وُضعت في متوالية. وبقدر ما نوغلُ في السمات الخصوصيّة لهذه اللّغة نزيد في نوعية الشّفرة.

تتعلّق شفرات المماثلة البصريّة مثلاً بكلّ الصّور المجازيّة. ولن تكون تلك الشفراتُ نوعية في السينما إلاّ لما على الرّغم من أنّها تلعبُ فيها دوراً بارزاً.

ولم تعد تتعلّق الشفراتُ «التصويريّة» المرتبطة بتأثير الزاوية (التأطيرات)، وشفرة سلالم اللّقطة، وشفرة صفاء الصّورة إلاّ بالصّورة «الآلية» التي تتحصّلُ عليها بواسطة تقنية فيزيائيّة وكيميائيّة. لذلك هي شفرات نوعيّة أكثر من شفرات المماثلة البصرية.

جميع الشفرات التي تتعلّقُ بجعل الصّورة متتالية، شفرات أيضاً نوعيّة بوضوح أكثر رغم أنّها تتعلّقُ أيضاً بالرواية المصوّرة والقصة المُصورة.

الشفرات الوحيدة السينمائيّة دون سواها (والتلفزيّة، لكنّ اللّغتين منتشرتان على نحو واسع) مرتبطة بحركة الكاميرا: شفرات حركات الكاميرا وشفرات الوصلات الحركيّة: فصورة مثل صورة الوصل ضمن المحور[31]، صور مختصة بالسينما وهي تتعارض مع أصناف الوصل الأخرى، ولا تجد معادلات لها في الصورة - الرواية إلاّ تقديراً.

مع ذلك، نلاحظ أنّ بعض الشفرات قليلة النوعيّة قد استغلّتها، على الرّغم من ذلك، السينما بكثافة. كذلك هو أمر التناقض بين الغطس Plongée والغطس المقابلة Contre - plongée المستعمل كثيراً قصد التركيز على بعض سمات الشخصيّات الممثّلة.

لذلك أمثلة كلاسيكيّة هي «م. الملعون» لفريتز لانغ Fritz Lang (1931)، و«المواطن كاين» لأورسن ويلز (1940)، «حدث ذات مرة في الغرب» لسرجيو ليوني Sergio Leone (1969)، و«انفعالات» لبراين دي بالما Brian de Palma (1980) و«مدينة النّساء» لفدريكو فليني (1980) ونحوه ذلك.

ثمّة ظاهرة أخرى من المفيد التشديدُ عليها هي ظاهرةُ تبعات اندماج شفرة غير نوعيّة في اللّغة والتغيّرات التي تصيبها فيها.

تحضرُ شفرة الألوان في جميع اللّغات حيث يفترض بالدّال أن يكون «ملوناً»: شفرة اللّباس والصورة ونحو ذلك. في الفيلم تخضعُ هذه الشفرةُ مع ذلك، لسمات الأطياف[32] Spectres ومعايير لفافة الصّور المستعملة: فالشفرة التي تتسم بها الألوان الصارخة Technicolor في الخمسينيّات مختلفة اختلافاً كبيراً عن سمات ثلاثيّة الألوان eastmancolor في السبعينيّات.

وليس الصوتُ الذي يكون لشخصيّة ما لفيلم صوتاً نوعيّاً جدّاً في البداية (شفرة رنّة الصوت) بما أنّه بإمكاننا سماعه في المسرح وفي الراديو وعلى الأسطوانة وعلى مسجّل الصّوت. عندئذ نستطيعُ بعدُ أن نميّز الصّوت المسجّل عن الصّوت غير المسجّل ثمّ تقنية التّسجيل (مباشر أو بعد عمليّة مزامنة) وأخيراً تواقت ظهوره مع الصورة المتحرّكة: في هذه الحالة تصبحُ نوعيّة بالكامل. ولن يكون مثيراً للدّهشة فضلاً عن ذلك أن تنشئ مثل تلك الخاصيّة للظّهور، شفرات مختصّة بالسينما، على معنى بعض الرنّات التي هي مختصة بها.

غير أنّ شفرة صلب اللّغة نوعيّة أكثر من شفرة أخرى، ليست شفرة أكثر أهمّية بسبب ذلك من الأخرى، ذلك أنّها قد تسم زيادة تلك اللّغة لكنّها يمكنُ أن تلعب فيها دوراً متواضعاً. لأجل هذا فإنّ الزّعم بأنّ فيلماً ما أكثر سينمائيّة من فيلم آخر لكونه يستعينُ بأكبر عدد ممكن من الشفرات النوعية في السينما إنّما هو موقف غير جدي.

وليس الفيلم الذي يتضمّنُ حركات كثيرة للكاميرا ووصلات إيقاعيّة والطبع الفوقي للصور surimpressions بأكثر سينمائيّة من فيلم يتكوّنُ من لقطات ثابتة حصريّا حيث

31 الوصل صلب المحور: هو الوصل بين لقطتين دون تغيير زاوية التصوير كأن نمرّ من لقطة مقرّبة إلى لقطة كبيرة.

32 هي شعاعات الألوان التي تنجم عن تحلّل الضوء الأبيض.

يتكفّلُ بالسّرد صوت خارجيّ كفيلم «امرأة الغونج» لمارغريت دوراس (1972) على سبيل المثال. ببساطة الشيء الذي بوسعنا ملاحظته أنّ في الحالة الأولى تفصح الماديّة الدالة للسينما عن نفسها على نحو أكثر جهاراً.

3. 4. الشفرات غير النوعية.

اللّغة السينمائيّة جزء من اللغات غير المتخصّصة، فما من دائرة معنى قُدّرت لها على وجه التخصيص. ذلك أنّ «مادّة المحتوى» التي تتسم بها غير محدّدة. فهي تستطيعُ تقريباً قول كل شيء وبخاصّة عندما تستعينُ بالكلام.

وتوجد على النّقيض لغات مقيّضة لمناطق دلاليّة أكثر ضيقاً كمثل لغة العلامات البحريّة: وظيفتها الحصريّة أنّ تعطي إشارات مفيدة للملاحة البحريّة. ومن ثمّة يكونُ تكيّف مادّة التعبير التي تتسم بها مع غايتها.

بعض اللّغات على النّقيض، مثلما يذكرُ لويس هجلمسلاف الذي يشتغل بخاصة على اللّسان، لها مادّة محتوى متماد لكلّية النَسيج الدلاليّ وللعالم الاجتماعيّ للمعنى. إنّها متكوّنة من شفرات ذات تجلّيات كونيّة.

ثمّة شفرات أخرى بوسعها أن تكون لها نوعيّة متعدّدة، الشّيء الذي يعني القول إنّه بوسعها أن تحضر في جميع اللّغات التي تتضمّنُ مادّة تعبيرها السّمة المفيدة التي تلائمها: كذلك هي شفرة الإيقاع المذكورة آنفاً.

إن كانت السينما لغة غير متخصّصة، قادرة على قول كلّ شيء، فليس أدنى من ذلك حقيقة القول إنّه بسبب نوعيّة مادّتها التعبيريّة وكذلك شفراتها التي تكوّنها، يُمكنُ أن يكون لها ضرب من قرابة مفضّلة مع بعض مناطق المعنى. هكذا يتأتّى لجميع المضامين الدلاليّة المرتبطة بالبصريّة Visualité أو بالحراك أن تظهر فيها دونما حدّ.

وبوسعنا أن نلاحظ في الأفلام السرديّة وفرة المضامين Thématiques المرتبطة بالرّؤية: فعدد لا حصر له من أفلام الميلودراما السينمائية تقوم بتصوير عُمْي أو شخصيّات تفقدُ البصر فجأة (هي روايات عديدة لفيلم «اليتيمتان»).

الفيلم، إذن، مكان التقاء عدد كبير جدّاً من الشفرات غير النوعية بعدد أقلّ بكثير من الشفرات النوعية. فزيادة على المماثلة البصريّة والشفرات التصويريّة التي أثيرت بعدُ،

يمكننا أن نذكر بالنّسبة إلى الأفلام السرديّة جميع الشفرات المختصة بالرواية منظوراً إليها في المستوى الذي هي فيه مستقلّة عن الحوامل السرديّة. كذلك هو الشأن بالنسبة إلى جميع شفرات «المضمون». أن «نَدرس» فيلماً يعني أن ندرس عدداً كبيراً جدّاً من التشكيلات الدالّة التي ليست من السينمائيّ نوعيّاً في شيء. من هنا كانت أهمّية المشروع والدّعوة إلى علوم لها تتبعُ هذه الشفرات غير النوعية.

إن لم يكن ممكنا أن نقدّم قائمة دقيقة عن الشفرات التي هي نوعيّاً سينمائيّة، لكون دراستها لا زالت غير عميقة على قدر كبير، فإنّ هذا المسعى يُصبحُ عبثاً بالنّسبة إلى الشفرات غير النوعية لكون الأمر يتطلّبُ قاموساً موسوعياً.

4. التّحليل النصّي للفيلم.

بخصوص مفهوم الشفرة (الفقرة 3. 2.) لاحظنا أنّ كريستيان ماتز كان يُقابلُ في كتاب **اللّغة والسينما** بين صنفين من المجموعات، المجموعات العينيّة أو الرسالات الفيلميّة والمجموعات النظاميّة التي يبنيها المُحلّلُ، أي الشفرات، وبالتساوي مع ذلك فإنّ الرسالات الفيلميّة يقال لها أيضاً «نصوص».

ولقد أفضى هذا المصطلحُ سريعا إلى صنف جديد لتحليل الأفلام ألا وهو التحليلُ النصّي للفيلم. عرفت هذه التحاليلُ بعض الشهرة في العقد الذي أعقب نشر كتاب **اللّغة والسينما** في 1971. وقد أعد روجيه أودان Roger Odin بيبلوغرافيا نظاميّة في 1977 كانت تحصي أكثر من خمسين تحليلا من هذا الصّنف.

لكن لا توجد علاقة واضحة بين العمل النظريّ الذي أنجز في كتاب اللّغة والسينما وهذه التحاليلُ الجديدة. فبعضها سابق مثل تحليل متتالية من فيلم طيور لألفريد هيتشكوك الذي نشره ريمون بالور سنة 1969 في كراسات السينما. أمّا تلك التي تحيلُ علناً إلى تعريف «النصّ» المخصّ بكريستيان ماتز فعددها قليل. لكنّها ترعى جميعاًدوماً علاقة نظريّة مؤكّدة تقريبا مع التيّار العلامي على المعنى العامّ للكلمة والذي يُمثلُ كتاب كريستيان ماتز حجر الأساس. يتوجّبُ أيضاً أن نُشير إلى المحيط العلامي العامّ (الخارجي عن السينما) والذي كان محدّدًا بالقدر نفسه في نشأة هذه التحليلات.

فصدور كتاب S/Z لرولان بارت والتحاليلُ الميثولوجيّة لليفي ستراوس والدراسة السرديّة للروايات الأدبيّة دون أن نتطرّق إلى موضة البنيويّة،

جميعها أسهمت في تغيير النظرة التي كنّا نحملها عن الفيلم في اتّجاه اهتمام أكبر بحرفيّة الدلالة.

سوف نحدّد بداية معنى «النصّ» مثلما نجده في كتاب **اللّغة والسينما** وسوف ندرسُ فيما بعدُ منشأه العلامي ومعناه في الحقل الخارجيّ عن السينما، حقل التّحليل الأدبيّ مع انعكاساته المنهجيّة على بعض التحليلات الفيلميّة. أخيراً سوف نسمُ ما يبدو لنا أنّه يُشكل أصالة هذا التمشّي والفائدة الرئيسة منه بأن نركّز على المعضلات النوعية التي تطرح نفسها على تحليل **للفيلم** (كيف نشكّل فيلما في نصّ).

4. 1. مفهوم النصّ الفيلميّ في كتاب «اللغة والسينما».

يظهر مفهوم النصّ بادئ ذي بدء كي يُحَدّد مبدأ الفائدة الذي يُرشّح علم العلامة نفسه لتناول دراسة الفيلم ذلك أنّه يعتبره «شيئا دالاً» وبمثابة «وحدة خطاب».

الفيلم (كظاهرة «السينما» في مجملها التي لا يشكّل إلاّ عنصراً منها) قابل بالفعل لمقاربات متعدّدة تناسب جميعها معنى مختلفاً للموضوع وكذلك تناسبُ مبدأ إفادة مختلف. فبالإمكان أن يُعَدّ من وجهة نظر تقنيّة حاملاً فيزيائياً - كيميائياً (**شريط** ذو حساسيّة كبيرة للنّور الطّبيعيّ)، ومن وجهة نظر اقتصاديّة هو مجموعة نسخ («لقد ضرب هذا الفيلم الأرقام القياسيّة للمداخيل»)، ومن وجهة نظر مضمونيّة، يُعَدُّ تابعاً لتحليل المضمون («ليس للنسوة ما عدا البغاء والخدمة المنزليّة، أيّ نشاط مهني في الأفلام الفرنسيّة للثلاثينيات»)، ووثيقةً تتبع سوسيولوجية التلقي («لقد تسبّب هذا الفيلم لبرغمان Bergman في سلسلة من الانتحارات في باكستان الشرقيّة»).

أن نتحدّث إذن عن «نص فيلمي» يعني التفكير في الفيلم باعتباره خطابا دالاً، وتحليلُ نظامه أو أنظمته الداخليّة، ودراسة كلّ التشكيلات الدالّة التي يتأتّى لنا ملاحظتها فيه. غير أنّ المقاربة العلامية يمكن أن تشتمل على مسلكين مختلفين:

- الأوّل يدرسُ الفيلم باعتباره **رسالة** لشفرة أو لشفرات سينمائيّة عديدة. والأمر يتعلق بدراسة اللغة السينمائيّة أو بأحد صورها، مثلاً المونتاج المجزّأ في فيلم «موريال» لآلان رسناي (1963). ويتعيّنُ على هذه الدراسة أن تربط ممارسة المونتاج في فيلم مُعَيّن بتلك التي تكون لأفلام أخرى تتسم بتشكّلات مشابهة.
- المسلك الثاني: وهو مسلك نصّي تخصيصًا، يدرس النّظام المختص بفيلم ما. مثلاً دور المونتاج المجزّأ في فيلم **موريال** ليس باعتباره صورة للّغة

السينمائيّة إنّما بارتباطه بالتشكلات الأخرى الدالة التي تعملُ في الفيلم نفسه وبالمعنى الذي تفرزه هذه التشكلات «انطباع بانكسار وجوديّ، وبانفصام يوميّ يكاد يكونُ فينومينولوجياً و«بذهان» إدراكيّ عميق».

يُحيلُ كريستيان ماتز إلى تعريف هجلمسلاف للنصّ كي يشير إلى أنّ المصطلح يفيد في تسمية كلّ **توارد** دالّ وكلّ «حدث»، أكان هذا التوارد ألسنيًّا أو غير ألسنيّ أو أمشاجًا. الفيلم الناطق يتلاءم وهذه الحالة الأخيرة. ويمكن أن يعني **النصّ** إذن متتاليةً من صور ومتتالية من علامات موسيقيّة ولوحة على جهة أنّها تُنشئ دوالّها في الحيّز ونحو ذلك.

ويتلاءم **النصّ الفيلميّ** مع مستوى الاستفلام[33] Filmophanique مثلما كان يعرّفه إيتيان سوريو Etienne Souriau وجلبير كوهين سيات Gilbert Cohen - Séat في معجم علوم السينما Filmologie[34-35] أي مع «الفيلم الذي يجري كشيء مُدْرَك من المشاهدين طيلة زمن عرضه».

ويتعارضُ النصّ الفيلميّ مع النظام: فنظام الفيلم، مبدأ تناسقه ومنطقه الداخليّ، هو معقولية النصّ التي يبنيها المُحلّلُ. وليس لهذا النّظام وجود عينيّ، بينما للنصّ وجود فعليّ بما أنّه توارد ظاهر يوجد قبلاً لتدخّل المحلّل.

في كلّ فيلم ثمّة مرجعيّتان مجرّدتان تتبعان مستوى النظاميّ: النظام المختص بهذا الفيلم والشفرات التي هي أيضاً نظامية التي يبنيها المحلّلُ لكنّها غير نوعيّة وفريدة.

بعض الشفرات يمكن أن تكون عامّة لكونها من شأن المجموع الكامن لجميع الأفلام (كذلك هي شفرة المونتاج) وأخرى ليست إلاّ خصوصيّة على جهة أنّها لا تحضرُ إلاّ في فئة ضيقة أكثر من الأفلام، أي «شريحة» واحدة من الأفلام (كذلك شفرة الوقف الفيلميّ المستعملة كثيراً في أفلام الثلاثينيات إلى الخمسينيات: الانسلاخ الليلي، الانسلاخ الصوري، الأجنحة Volets من كلّ ضرب). حتّى وإن كانت تلك الشفرات غير نوعية أبدًا، هي ليست فريدة أبدا، إذ إنّها تَهمّ أكثر من فيلم واحد دوماً، النّصوص وحدها فريدة.

4. 2. مثال: النّظام النصّي لفيلم اللاّ تسامح لد.و غريفيث.

يتشكّل فيلم **اللا تسامح** (1916) من أربع روايات مختلفة معروضة في البداية منفصلة

---

33 - هو الفيلم ليس مثلما يُصنع أو يُعرض إنّما مثلما يُتلقى ويُبنى في إدراك المشاهد.

34-35 - علم السينما Filmologie: هو التخصّص الذي يدرسُ السينما من وجهة نظر سوسيولوجيّة ونفسيّة وجماليّة ولغويّة بالأساس.

وفيما بُعْدُ بَعْضِها على إثر بعض وفق إيقاع سريع أكثر فأكثر: يتعلّق الأمرُ بسقوط بابل وآلام المسيح بفلسطين وبالقديس برتوليمي بفرنسا في القرن 16 وبفصل «حديث» يجري في أمريكا المعاصرة لإخراج الفيلم.

الفيلم إذن مشكل بطريقة فريدة: بواسطة مونتاج متواز معمّم على بنائه الجُمليّ.

هذا المونتاج الموازي صنف مخصوص من بناء تسلسلي ينتمي إلى شفرة تخطيط سينمائيّة هي شفرة المونتاج على معنى التنظيم المقطعي لمقاطع الأفلام. بالتّأكيد هذا البناء يمكنه أيضًا أن يحضر في رواية أدبية وفي مسرحيّة لكنّه هنا، نوعيا، سينمائيّ على سبيل أنّه يتطلّب، كي ينتج أثراً مرئياً وعاطفياً على قدر كبير من الخصوصيّة والشدّة تجنيد الدالّ السينمائيّ أي تعاقب حركيّ للصّور وهي تتحرّك. ويُعتبر المونتاج المتوازي أحد صور المونتاج الممكن. ويتعارض مع أصناف أخرى من تنظيمات تسلسلية: المونتاج المتناوب الذي يُنشئ علاقة تواقت بين المتسلسلات، المونتاج الخطّي فحسب حيث المتتاليات تتسلسلُ وفق تقدّم تعاقبي.

في فيلم «الحضارة عبر العصور» (1908) كان ملياز يقتصرُ على تجاور متسلسلة من الجداول حسب محور تعاقبي.

المونتاج المتناوب، وهو وجه للمونتاج تدقيقاً الذي أحكمه غريفيث في أفلامه القصيرة عن السِيَر الذاتية يحضر أيضاً في فيلم اللا تسامح لكن ضمن فصول ولا سيّما في آخر جزء من الرواية الحديثة أثناء المطاردة بين السيارة والقطار، مطاردة ترتهن بها حياة بريء، البطل الذي حُكم عليه ظلماً وبُهتاناً بالشنق.

هكذا تمنحُ اللغة السينمائيّة غريفيث باعتبارها نظاماً علائقيّاً مجرّداً يتشكّلُ من مجموع الإنتاج السينمائيّ **السابق لفيلم اللا تسامح** تشكليّة دالة، هي المونتاج الموازي الذي سوف يستعمله النظام النصّي للفيلم ويعالجه ويغيّر فيه. ثمّ سوف يسحبه على الفيلم كله فيُسارع فيه ماراً من تواز بين مجموعات متتاليات (وسط الفيلم) إلى تواز بين متتاليات (وسط الفيلم) كي ينتهي أخيراً إلى تواز بين مقاطع لمتتاليات وبين لقطات فيها الوحدة التسلسليّة مسحوقة بالكامل فَرَمتها «مفرمة» المونتاج (هي استعارة لإيزنشتاين). ولا يحدث التعجيل النهائيّ إلا بهذا الاستعمال للتوازي على نفسه. هي الحركةُ التي تغيرُ كليّاً التشكيلة الأولى لهذا الشّكل من المونتاج إلى أن تدمّرها: بهذا يكون النظام الفيلمي اشتغال فيلم على اللّغة.

هذا المونتاج المتوازي المعمّم ليس بمنفصل عن المضمونيّة المختصّة بالفيلم. هي مضمونيّة قائمة على تشكلات دالّة خارجيّة عن السينمائية. هنا الأمر يتعلّقُ بتشكليّة إيديولوجيّة تقابل على نحو جذريّ «اللاّ تسامح» مثلما يدلُّ عليه عنوان الفيلم من خلال تنوّع مظاهره التاريخيّة للصّورة المجازيّة للطّيبة والتسامح المجسّد في صورةٍ دوماً متماثلة: صورة أمّ تهدهد طفلها. وتقوم الحركية النصّية للفيلم على فصل مجاهر به بوضوح في بداية كلّ من الحلقات المخصّصة للتعصّب، هو فصل مُنْكر ثمّ مبدّل إلى توحّد، على عاتقه جعل هويّة اللاّتسامح مادّة على نحو مرئي بعيداً عن تنوّع وجوهها العرضيّة.

ويُحدث هذا الرّبط المتضادّ طبقة جديدة في التوازي، هي طبقة لم تعد قائمة هذه المرّة على علاقة هويّة إنّما على علاقة تناقض.

وعلى المضمونية الإيديولوجية المجنّدة في فيلم **اللا تسامح** أن تُربط مع محدّدات خارجيّة عن الفيلم. ذلك أنّها تندرجُ في الظاهرة العامّة التي جسدتها إيديولوجيا التصالح التي تسمُ المجتمع الأمريكيّ بعد حرب الاستقلال؛ لكنّ هذه الإيديولوجيا تخبرُ عن صورة سينمائيّة تخصيصاً (تمنحها شكلاً وتردّها ماديّة): المونتاج المتوازي.

هكذا يصبح النّظام الفيلميّ تبعاً لذلك أمشاجاً على نحو كبير، فهو مكان التقاء بين السينمائيّ والخارج عن السينمائيّ، بين اللّغة والنصّ. التقاء صراع «يمْسخُ» métamorphose الأيض métabolisme الأولي لكلٍّ من الطرفين الاثنين.

4. 3 . مفهوم النصّ في السيميائية الأدبية.

يُعتمدُ «النصّ» أيضاً في التحليلات الفيلميّة بالإحالة إلى تصوّر مختلف إن لم يكن متناقضاً مع تصوّر لويس هجلمسلاف. هذا التصوّرُ الآخر يظلُّ في جلّ الأحيان مضمراً جدّاً. لذلك بدا لنا ضروريّاً بسبب تواتر هذا الاستعمال المضمر، أن نبين هذا الفارق.

مثلما سندعى إلى تدقيقه لاحقاً، فإنّ هذا المعنى المخصوص لكلمة نصّ مرتبطٌ بالإسهامات النظريّة لجوليا كريستيفا Julia Kristeva ولمجموع مجلّة Tel quel وللتيّار النقديّ الذي أوجدته هذه المجلّة في بداية السبعينيات.

كانت تلك الإستراتيجية تنوي تطويراً، على نحو متوازٍ، صنف جديد من القراءة والإنتاج الأدبيّ. فانطلاقاً من قراءة ثانية للوتريامون Lautréamant ومالارمي Mallarmé وأرتو Artaud، وعند سياج الأعمال النقديّة لجورج باتاي وموريس بلونشو، كان الأمر يتعلّق بإثارة جوّ ملائم لتلقّي

الإنتاجات «النصيّة» (نظريّة كما متخيّلة، على سبيل أنّ ميزة هذا التيّار في نكران هذا الانشطار) لكتاب أعضاء في المجلّة أو مدعومين من قبلها. كذلك هو شأنُ فيليب سولارس، جون ريكاردو، جون تيودور وبيار غيوتا.

إن كنّا نذكّرُها هنا بهذه الحلقة من الأخبار الأدبيّة الباريسيّة فلأنّها أثّرت في بعض المجلاّت السينمائيّة التي كان المستحدث النظريّ يجدُ إليها سبيلاً بيسر شديد، مثل كرّاسات السينما من سنة 1970 إلى سنة 1973 وتسبّبت حتّى في ولادة مجلّة جديدة Cinéthique. وعلى غرار ما هو الحالُ في الحقل الأدبيّ، كانت هذه النظريّة توصي بالوقوف إلى جانب بعض أفلام القطيعة (فيلم «البحر المتوسّط» لجون دانيال بولي (1963) على سبيل المثال). بل حتّى إنّها لعبت دورًا ما في تصوّر أفلام جديدة: الأفلام «التجريبيّة» «لجماعة دزيغا فيرتوف» من حول جون لوك غودار وجون بيار غوران، وفيلم «نهاية جبال البيرينّيه» لـج. ب لاجورناد J. P. Lajournade (1971) ونحو ذلك.

ليس يسيرًا أن نستعرض على نحو تأليفيّ مفهوماً كهذا المفهوم إذ إنّه لا يُفهمُ إلاّ من خلال «نثرٍ» للمعنى. ومع ذلك فقد أفلح رولان بارت في مسعاه حين قدّم له ترجمة بيّنة جداً دونما خيانته، في مقالتين سوف نحيلُ إليهما على جهة أنّه كان لهما وقع شديد في بعض التحليلات النصّية للفيلم: «من الأثر إلى النصّ» في **مجلة الجماليّة** عدد 3 سنة 1971 و«نظريّة النصّ» في **الموسوعة الكونية** Encyclopédie Universalis الجزء 15.

ريمون بلور إنّما هو الذي كشف في مقالة في النظريّة المنهجيّة لتحليل الأفلام بعنوان «النصّ المفقود» بالطريقة الأوضح منشأ هذا المعنى الآخر، فيربطُ فيه مفهوم النصّ بالمقابلة التي صاغها رولان بارت بين «الأثر» oeuvre و«النصّ».

في هذا التصوّر يُعرّفُ الأثر على أنّه مقطع من جوهر، شيء يُمسك باليد (يقصدُ رولان بارت الأثر الأدبيّ) مساحته «هائلة». إنّه شيء متناه قابل للتّقدير باستطاعته أن يحتلّ فضاء مادياً. وإن كان بالإمكان مسك الأثر باليد، فإنّ «النصّ» يمسكُ باللّغة، إنّه حقل منهجيّ وإنتاج ورِحلة.

لذلك من غير الممكن تعداد النّصوص. بوسعنا فقط أن نقول إنّه ثمّة نصّ في هذا الأثر أو ذاك. ويُمكنُ أن يُعرّف الأثر بمفردات متباينة مع اللّغة. ذلك أنّه يمكننا أن نتحدّث عن ماديته الفيزيائية وعن محدّدات اجتماعيّة - تاريخيّة أدّت إلى إنتاجه المادّي. على النّقيض من ذلك يبقى النصّ من طرف إلى آخر متجانساً مع اللّغة. فما هو إلاّ اللّغة. ولا يستطيعُ أن

يكون من خلال لغة أخرى. ولا يستطيعُ أن يتحقّق إلاّ في عمل وإنتاج.

يتّضحُ إذن أنّ هذا التصوّر الآخر للنصّ متجانسٌ كثيراً مع ما يُسمّيه كريستيان ماتز «نظام النصّ»، وأنّ الأثر، ذلك الشيء العينيّ الذي يُصاغُ النصّ منه انطلاقاً، يناسبُ بالتّحديد «النصّ» على معنى ماتز، ذلك بأنّه كان تواردًا مؤكّداً وخطاباً ظاهراً.

هذا التجانسُ بيّن على نحو خاصّ عندما يعرّف كريستيان ماتز «نظام النصّ» باعتباره انتقالاً مشدّداً على علاقة التضادّ التي تنشأ بين المرجعيّة الشفريّة والمرجعية النصّية: «فكلّ فيلم يُبنى على تحطيم شفراته (...) إنّ ميزة النظام الفيلميّ هو أن يرمي بحزم كلّ شفراته في اللا انتماء، بذات الحركة التي يؤكّدُ فيها منطقه المختص به ولأنّه يؤكّده. تأكيد يمرّ حتماً بنفي ما ليس عليه وكذلك بنفي الشفرات. في كلّ فيلم الشفرات حاضرة وغائبة في آن واحد: حاضرة لأن النّظام يبنى عليها. وغائبة لأن النظام ليس كذلك إلا بقدر ما هو شيء آخر غير رسالة شفرة، ولكونه لا يبدأ بالوجود إلاّ عندما تبدأُ هذه الشفراتُ في اللاّ وجود بعد الآن في شكل شفرات ولكونه هذه الحركة نفسها التي تقضي بالدّفع وبالتهديم - البناء. في هذا الباب، بعض المفاهيم التي قدّمتها جوليا كريستيفا في مجال آخر قابلة للتّطبيق على الفيلم (اللغّة والسينما ص 77)

سوف نأخذ إذن حذرنا جيّداً عند استعمال هذا المصطلح، لملاحظة المَعنييّن اللّذين يشتمل عليهما. ثمّة مفهومان مترادفان تقريباً هما «نظام نصّي» و«نصّ» على معنى كريستيفا وبارت. هذا التبادلُ المفهوميّ يتأتّى من حقيقة أنّ أحد عنصريّ الزوج، أي «الأثر»، لا يحضر عمليّا البتّة في كتاب **اللّغة والسينما**.

أما عند كريستيان ماتز فإنّ مفهوم النصّ الفيلميّ صالح لكلّ الأفلام ذلك أنّه ليس تقييديّاً ولا انتقائيّاً إطلاقاً. ذاك أمر غير أمر المعنى الثاني الذي سوف نسعى إلى الإحاطة به. وعليه «فالنصّ» على المعنى السيميائيّ هو أيضاً مفهوم استراتيجيّ للوظيفة الجداليّة والتخطيطيّة، وهو مفهوم يزعمُ تفضيل بعض الآثار، تلك التي نجدُ فيها النصّ إضافة إلى تطوير ممارسة جديدة في الكتابة. وهو مفهوم يتعارضُ مع الأثر الكلاسيكيّ ومع التصوّر القديم للنصّ الذي ينشأ منه حيث النصّ هو الكافل للشّيء المكتوبِ يُؤمّن استمرارَ تأصّله واستمراره.

إنّ هذا النصّ (على المعنى القديم) يغلّق الأثر، يقيّده إلى حرفيته، يشدّه إلى مدلوله وهو مرتبطٌ بميتافيزيقا الحقيقة بما أنّه هو الذي يشهدُ بأصالة المكتوب و«فصاحته» ومنشئه ومعناه،

أي «حقيقته». الأمر يتعلق باستبدال نصّ جديد بالنصّ القديم، هو عبارة عن نتاج لممارسة منتجة للدّلالة. فبينما كانت النظريّة الكلاسيكيّة تبرز بالخصوص «النسيج» المكتمل للنصّ بما أنّه نصٌّ اشتقاقا يعني النسيج والسدى (النصّ هو «حجاب» كان يتعيّنُ وراءه البحث عن الحقيقة والرسالة الحقيقيّة، باختصار، عن المعنى)، تتبرّم النظريّة المعاصرة للنصّ «من النصّ - الحجاب وتسعى إلى إدراك النّسيج في سداه، وفي تشابك الشفرات والصياغات والدوّال التي فيها يتنقّلُ الموضوع، وينحلُّ كالعنكبوت التي تنحلّ هي ذاتها في بيتها» (رولان بارت).

هذا «التشابك للشَفرات» الذي يتحدّث عنه بارت إنمّا هو الذي تثيره على نحو مدهش بعض التحليلات النصّية للفيلم، لا سيّما تلك التي تخص ريمون بلور Raymond Bellour وم. س روبار M.C. Ropars. وكما يبيّنُ ذلك بلور في دراسته لمقطع من فيلم الموت وراءنا لألفريد هيتشكوك (1959) من المستحيل بطريقة ما أن نجمع في حزمة واحدة هذه الكثرة لخيوط العنكبوت بما أنّ النظام الفيلميّ يقوم على «التقدّم التكراريّ لمتسلسلات وعلى التعديل المتمايز للتناوبات وعلى تشابه القطائع، وتنوّعها». لذلك فإنّ تلخيصا معيّنا لتحليل نصّي لن يمنح إلاّ هيكلا نحيلا لبنية حتّى لا نقول إنّها باطلة، لن تكون أبدًا الكلّ المتعدّد الذي يُشيّدُ فيها وحولها وعبرها وانطلاقا منها وما وراءها».

لا تهمّ هذه النظريّة الجديدة للنصّ الأثرَ الأدبيّ دون سواه، إذ يكفي أن تكون ثمّة وفرة في الدال حتى يكون ثمّة نصّ. هكذا يُوضّحُ بارت أنّ جميع الممارسات الدالّة يمكنها أن تفرز نصّا: ممارسة الرسم، الممارسة الموسيقيّة، الممارسة الفيلميّة، ونحو ذلك.

ولم تعد هذه النظريّة تعتبر الآثار مجردَ رسالات أو تلفّظات أو منتوجات تامّة إنما «إنتاجات أبديّة، هي تلفّظات من خلالها تستمرّ الذاتُ تناقشُ». هذه الذات هي، دون شكّ، المؤلّف، لكنّها أيضاً القارئ. هكذا تُفضي نظريّةُ النصّ إلى تطوير ممارسة جديدة هي القراءة «تلك التي يكون فيها القارئُ ليس أقل من مجرّد ذلك الذي يُريدُ أن يكتب فينذر نفسه لممارسة شبقيّة للّغة» (رولان بارت).

أحدُ التبعات الكبرى لهذا التصوّر هو أنّها تُسلّمُ بالتكافؤ بين الكتابة والقراءة فيصبحُ الشّرح هو ذاته نصاً والذات لم تعد المُحلّلةُ الخارجية عن اللّغة التي تصفها إذ هي أيضاً في اللّغة. هكذا لم يعد ثمّة خطابٌ يُنشأ «عن» الأثر إنّما إنتاج لنصّ آخر ذي مكانة متكافئة، «من خلال التكاثر اللا متميّز للتناصّ».

ودونما تناول للنّقاش حول الأسس النظريّة لهذه الأطروحات الجذريّة سوف نبرزُ

المعضلات الخصوصية التي تعترضها في الحقل السينمائيّ.

لا يتسنّى للإنتاج النصّي أن يتأصّل إلاّ في اللّغة وتبادل الأقطاب بين قارئ و«منتج» إنّما يُيسّره في الأدب تشابه مادّة التعبير بين اللّغة موضوعاً واللغة نقداً.

هذا التجانسُ يتوارى مع الفيلم بما أنّ الفيلم يقابلُ خصوصيّة دالّه البصريّ والصوتيّ بخصوصيّة دال كتابة الشرح.

من هنا كانت العراقيلُ التي يتعيّنُ على التحليلات النصّية للفيلم أن تذلّلها، عراقيل يخصّها ريمون بلور بأن حدّد أنّ نصّ الفيلم، في معنى ما، نصّ «مفقود» لكونه قابلاً للتّحريض incitable . بالنّسبة إلى الفيلم ليس فقط النصّ ما هو قابل للتّحريض إنّما الأثر نفسه.

مع ذلك فإنّ بَلُّور يقلبُ جدليّاً هذا الإحراج بأن يسلّم بأنّ التغيّر النصّي متناسب عكسيّاً لثبات الأثر.

يقارنُ بلَور النصّية الموسيقيّة بنصيّة الفيلم. في الموسيقى التوليفيّة partition ثابتة بينما الأثرُ يتحرّك لكون الانجاز يتغيّر. هذا التغيّرُ يزيد على معنى معيّن في نصّية الأثر الموسيقيّ بما أنّ النصّ، يقول ذلك بارت ويكرره دون توقّف، هو التغيّر ذاته غير أنّه بواسطة ضرب من المفارقة لا يُرجعُ هذا التغيّر إلى اللّغة التي تريدُ امتلاك ناصيته كي تنتشه بأن تضاعف فيه redoublant . لأجل ذاك النصّ الموسيقيّ أدنى نصّية ممّا هو عليه نصّ الرسم والنصّ الأدبيّ خاصّة الذي يغيّره على نحو ما مناسب عكسيّاً لثبات الأثر. إنّ إمكان التقيّد بحرفيّة النصّ هو في حقيقة الأمر شرطُ إمكانه (...).

يقدّم الفيلم فعلاً ميزة، ملاحظَة للجمهور، أنّه أثر ثابت (...) ويُبْطل الإنجاز في الفيلم بالطريقة نفسها لمصلحة لا تغيّر الأثر. هذا اللا تغيّر مثلما رأينا شرط مفارق لقلب الأثر نصّاً على جهة أنّه يحابي، أقلّه بواسطة الدّعامة التي يمثّلها، إمكان مجرى لغة تفكّ وتُعيدُ عَقد العمليّات المتعدّدة التي من خلالها يُصنع الأثر نصّاً. بيد أنّ هذه الحركة التي تُقرّبُ الفيلم من اللوحة والكتاب، حركة في الوقت نفسه متناقضة بقدر كبير إذ لا يألو نصّ الفيلم فعلا في الإفلات من اللّغة التي تشكّله.

هكذا لا يألو التحليلُ الفيلميّ في المحاكاة والإثارة والوصف ولا يسعهُ بضرب من يأس جوهريّ إلاّ أن يحاول منافسة جامحة مع الموضوع الذي يسعى إلى فهمه.

فينتهي به الأمرُ إلى امتلاك ناصيته وإعادة امتلاكها لكثرة سعيه وإلى أن يصبح مكان نزع الملكيّة الأبديّ. كذلك هو تحليل الفيلم. لا يألو يسكن فيلماً لا يألو يهربُ: «إنّه بامتياز عمل لا نهاية له» («النصّ المفقود»، في تحليل الفيلم).

4. 4. أصالة التحليل النصّي ومداه النظريّ.

على غرار ما كنّا أشرنا إليه في مستهلّ الفصل الرابع، فإنّ تحليلات للفيلم ذات سمة غير معهودة قد انتشرت في السبعينيات. يعسرُ أن تُنعت جميعها بـ «العلامية» طالما أنّ درجة قربها من هذا العلم متباينة. حينئذ أنّى لنا أن نَسم جدّة هذه التحليلات وفيما هي فيه مختلفة عن الدراسات المعمّقة للأفلام الفائتة والتي إن كانت نادرة لم تكن أدنى منها وجوداً؟

4. 4. 1 السمات الجوهريّة للتحليل النصّي.

بوسعنا أن نصوغ فرضية سمتين اثنتين رئيستين:

- الدقّة والتشديد على «الشكل»، أي العناصر الدالة.
- تساؤل دائم عن المنهجيّة المستعملة، أي تفكير ذاتيّ نظريّ في أطوار التحليل كافّة.

أ - الانشغال «بالجزئيّ الظهير».

نادراً ما كنّا نرى، حتّى لمّا كانت تحليلات الأفلام قبل سنة 1970 ثرية وعميقة ودقيقة، المؤلّف يُحيلُ إلى هذا الجزء للإخراج أو ذاك أو لهذا التأطير أو ذاك أو لهذا الوصل بين لقطتين أو ذاك.

بالتأكيد كانت هذه الإحالات موجودة أحياناً في تحليلات أندري بازان. فعمق المجال في لقطة البِلّور والباب أثناء محاولة سوزان الانتحار في فيلم المواطن كاين لأورسون والز (1940)، واللقطة المداريَة في البهو الداخليّ للمبنى في فيلم «جريمة السيد لانج» لجون رينوار (1935) أصبحتا أمثلة قواعدية. بيد أنّ المثال عند بازان كان دوماً مُدمجاً في عرض أعمّ مقيّض لنزعة الواقعيّة السينمائيّة. كذلك كان س. م إيزنشتاين يستوقف على نحو نظاميّ عروضه النظريّة بشروح للّقطات دقيقة أيّما دقة. هذا الجانبُ تحديداً إنّما هو الذي يجيز اعتبارهما كليهما رائديْن للتّحليل النصّي.

من هنا كان العدد الضئيل للتحليلات الأسلوبيّة أو الشكليّة، وعكسيّاً كانت وفرة الدراسات المضمونيّة في التحليلات المعمّقة. لنذكر على سبيل المثال دراسات ميشال

دولاهاي Michel Delahaye المخصّصة لمارسيل بانيول ولجاك ديمي، ودراسات جون دوشي Jean Douchet المخصّصة لألفريد هيتشكوك وفانسانت مينلي وكينجي ميزوغوشي. تتعلق همّة جميع تحليلات ميشال دولاهاي وجون دوشي المختلفة جدّاً من حيث الإستراتيجيّة المختصة بكلّ منهما، بالإحاطة بالشبكات المضمونيّة المهيمنة في أثر أحد السينمائيين. وعلى اعتبار أنّها ما أفضت إليه «سياسة المؤلّفين» الشهيرة لمجلّة كراسات السينما للخمسينيّات والستينيّات، فإنّها تمثّل بالتأكيد الوَريد الأكثر إخصاباً لهذا المسلك النقديّ.

يختزلُ التحليل النصّي على نحو هائل هذه الطموحات كي يستبدلها بأخرى، فيتخلّى عن الأثر برمّته لأحد السينمائيين كي لا يتناول إلاّ مقطعاً من فيلم مخصوص وكي يرعى، عن إرادة منه، ضرباً من قصر النظر في القراءة في مستوى الصورة.

هذا الاهتمامُ المصبوب على البنى الشكليَة للفيلم الذي كنّا أشرنا إلى روّاده العديدين منذ العشرينيّات ألفى نفسه مبعوثاً من جديد من قبل التحليلات النصّية بالمعنى الدقيق بفضل أعمال نويل بورش Noël Burch التي نُشرت سنة 1967 في مجلّة كراسات السينما ثم جُمعت في كتاب «براكسيس السينما».

في تحليله الأوّل المخصّص للفضاء الفيلميّ في فيلم «نانا» لجان رونوار (1926)، يظهر نويل بورش طموحاً ذا نظرة سديدة في المعاينة العينيّة للصّور الأسلوبية للفيلم التي سوف نجدها في أفضل التحليلات اللاحقة.

بيد أنّ صرامة بورش تصطدمُ بحاجز تذكّر اللّقطات والمتتاليات وبهذا الحاجز سوف تصطدم أيضاً أوّل التحاليل النصّية من قبل أن تتجنّبه بواسطة «توقيف الصورة».

وبما أنّ التحليل النصّي يؤكد على أسبقيّة الدالّ فإنّه يُظهر انشغاله بألاّ يصرف بصره من الوهلة الأولى إلى القراءة التأويلية. ذلك أنّه يتوقّف غالبا عند لحظة «المعنى» فيتعرّض من ثمّة لخطر الشرح والوصف الشكليّ البحت. هكذا يقومُ رهانه على التمفصل الإشكاليّ دوماً بين فرضيّات تأويليّة والشرح الدقيق للعناصر القابلة للمعاينة في الفيلم.

ب - امتياز المنهج.

بينما كانت الدراسة الكلاسيكيّة عندما لا تتأسّسُ على النزعة التجريبية وحدس المؤلّف

لا تتجرّأ أبداً عمليّاً على بيان مرجعيّاتها النظريّة يتّسم التحليل النصّي على النقيض بتساؤل مُستمر قدر هذيانه بأسس توجّهاته المنهجية. ففي كلّ لحظة كان يسعى إلى إخراج البديهيات الخاطئة من مكمنها، وإلى تمحيص بواسطة التفكير الإبستمولوجيّ جميع مفاهيمه حتّى أدناها والشكّ على نحو نظاميّ في إفادة أدوات تحليله.

مسألةُ التمشّي هذه، تتوازى مع وعي حادّ باعتباطيّة كلّ تقسيم للمدونة. على هذا النّحو فإنّ جلّ التحليلات النصّية، ولكونها ترغبُ في أن تكون دقيقة، لا تتناولُ إلاّ المقاطع، مما يجعلها تُواجه معضلة التقطيع.

وليس التحليل النصّي، التطبيق العينيّ لنظريّة عامّة، كالدراسة العلامية للغة السينمائيّة مثلاً. فعلى النقيض من ذلك ثمّة رواح وغدوّ ثابت بين المسارين، الأوّل على قدر ما هو عليه الثاني نشاط معرفيّ. هكذا هو التحليل «لحظة ضروريّة» للدراسة العلامية مثلما يشيرُ إلى ذلك محقّاً دومينيك شاتو Dominique Château («دور التحليل النصّي في النظريّة»، في **نظريّة الفيلم**).

أخيراً، يُنظَر دوماً إلى الأنظمة النصّية التي يصوغها التحليلُ على أنّها كامنة ومتعدّدة. هكذا يتّسمُ التحليل النصّي أيضاً برهاب[36] الاختزال، اختزال إلى نظام وحيد وإلى «مدلول أخير». يستعملُ ريمون بلُور استعارة هندسيّة كي يعيّن هذه الصلة بين واقع الأثر وكمون النصّ.

«تحصر عمليّة التحليل ما تعالجه كما يحصر تأثير إسقاط واقع معيّن لا يتأتّى له تعيينُ تأثيراته إلاّ كنقطة استهراب في الإتّجاه الذي يغلَق دائماً تأثيرات حجم يكبر. الأمر يتعلق إذن دائماً بالنّسبة إلى التحليل بأن يكون حقيقيّاً بالمعنى الذي فيه يعرض كمونه المختصّ به على أنّه كمون غير مكتمل في النصّ، وأنّه في هذا الصدد يُحيط علماً دائماً بعلاقة بين المشاهد والفيلم أكثر ممّا يُحيطُ علماً با ختزال ما إلى شيء ما أيّا كان» (ريمون بلور، «من موضوع إلى آخر» في نظرية الفيلم.)

4. 4. 2. الصعوبات العينيّة للتحليل النصّي.

زيادة على الصعوبات النظرية التي تعترضُ التحليل النصّي فإنّه يصطدمُ بعراقيل عينيّة أوّل عمليّة التحليل ذاته وآخرها. فلكيّ يتشكّل الفيلم نصّاً، يتعيّنُ بدايةً السيطرةُ على الأثر. هذه الإيماءة تحقيقها أبسط بكثير من تحقيقها في الأدب.

36 الرُّهاب: في الطب الباطن: خوفٌ مرضي من الوجود في منزل او مكان منعزل بين أربعة جدران.

فدراسة فيلم بحدّ أدنى من الدقّة تطرح دوماً معضلة الاستذكار، ذاك الشرط الفيلميّ الأساسيّ الذي لا يرتهن دفقه[37]، في شروط عرض «عاديّة»، إطلاقًا بالمشاهد.

ثمّة إستراتيجيتان إضافيّتان تمّ اقتراحهما للالتفاف على هذه الصعوبة: القيام بوصف مفصّل وتوقيف الصورة.

أ - الأطوارُ التمهيديّة للتحليل.

يفترضُ تحليلُ فيلم ما إذن شرطين: تشكيل حالة وَسيطة بين الأثر ذاته وتحليله، والتحوير الجذريّ على وجه التقريب في شروط رؤية الفيلم. في «النصّ المفقود» أبرز ريمون بلّور هذه المفارقة التي للتحليل الفيلميّ الذي لا يتسنّى له أن يتشكّل إلاّ في تحطيم لنوعيّة موضوعه.

«...(الصورة المتحرّكة) قابلة للتّحريض تخصيصاً بما أنّ النصّ المكتوب لا يستطيع أن يسترجع ما تستطيعُ آلة العرض وحدها ردّه: حركة وهمها يضمنُ واقعيتها. لذلك فإنّ إعادة إنتاج كثيرة لفوتوغرامات لا تعمل البتّة غير إظهار ضرب من عجز جذريّ على الاضطلاع بنصّية الفيلم. ومع ذلك فهي أساسيّة. ذلك أنّها تمثّلُ بالفعل، كفؤا، في كلّ مرّة مرتب بحسب حاجات القراءة، لما هي عليه على طاولة المونتاج توقيفات الصورة التي لها الوظيفة المناقضة تماماً والتي تقضي بفتح نصّية الفيلم في اللّحظة ذاتها التي فيها توقّف عرضه. ذاك هو بالذات في هذا الاتجاه ما نقوم به عندما نتوقّف عند جملة ما من كتاب ما لقراءتها من جديد والتفكير فيها. غير أنّه ليست الحركة عينها التي نوقفُ. ذلك أنّنا نُعلّقُ الاستمراريّة ونقطعُ المعنى، ولا نتعدّى بالطّريقة نفسها على الخصوصيّة الماديّة لوسيلة تعبير (...) توقيف الصورة والفوتوغرام الذي يعيد إنتاجه هما بطبيعة الحال شبحان لا يتركان الفيلم يهربُ لكنّهما يتيحان له الهروب على نحو مفارق، باعتباره نصّاً».

Raymond Bellour : « Le texte introuvable », dans l'analyse du film, Ed, Albatros.

بيد أنه ليس النصّ الفيلميّ ما هو «مفقود». فهو كذلك، فضلاً عن ذلك، مثلما رأينا أعلاه، بطبيعته، بما أنّه لا وجود له إلاّ في مقام الكمون ومقام النّظام الذي يكون للبناء دونما نهاية. الأثر عينه مفقود أيضاً على مستويات عدّة.

يشقّ في البداية العثور على أثر فيلمي، إذ يتوجّبُ الأمر أن يكون الفيلم مبرمجا في قاعة ويعرض بانتظام. هذا النفاذ الأوّل للأثر يكشفُ كم يتبع المحلّلُ المؤسّسةَ (التوزيع التجاريّ

37 لا يُحْبَسُ تَدَفُّقُه

للأفلام القديمة وبرمجة نوادي السينما ومكتبات السينما).

ولا يكفي أن يكون المرء قد رأى الفيلم، إذ يتطلّب الأمرُ إعادة رؤيته بالتأكيد. لكن أيضًا يتعيّنُ أن يكون قادراً على معالجته بقصد انتقاء مقاطع منه والقيام بمقارنات بين متسلسلات من الصّور غير متعاقبة مباشرة تعاقب الواحدة للأخرى ومضاهاة للّقطة الأولى بالأخيرة ونحو ذلك. جميع هذه العمليّات تفترضُ نفاذاً مباشراً إلى لفافة الصّور ذاتها وإلى آلة العرض. كما تفترضُ عُدّة نوعيّة تُتيحُ التقديم والتأخير والبطء وتوقيف الصورة، باختصار تتيحُ إستراتيجية عرض مختلفة جذريًّا عن العرض المتواصل (من هنا كان الرجوعُ إلى آلات استعراض الفيلم أو إلى طاولات المونتاج أو التحليل).

أمّا ما كان من أمر النفاذ إلى لفافة الصور، فليس مفيداً أن نؤكّد على شبه الاستحالة الماديّة والشرعيّة بسبب المكانة القانونيّة لنُسخ الأفلام التي هي ملك «لأولي الحقّ» والموزّعين الذين يملكون الحقوق الحصريّة لأجل مسمّى. تلك الحقوق التي لا تُستعملُ إلاّ لغايات العرض التجاريّ وغير التجاريّ للأفلام (نوادي السينما). أمّا الاستعمالُ الشخصيّ فغير شرعيّ.

تفسر هذه الصعوبات التي لا قبل بها والتي أتينا على شرحناها شرحاً مسهباً، تأخّر التحليلات النظاميّة للأفلام لمصلحة مقاربات، حصريّاً، نقديّة.

قد يكون محتملاً أن تقود «الثورة التقنيّة» التي يمثّلها الاستعمالُ المنزليّ لآلة تسجيل الصورة ذات الأشرطة Magnétoscope à cassettes إلى تغيير كلّي في وسائل النفاذ إلى الأفلام التي يُعادُ إنتاجها حينذاك على حامل فيديو Vidéo مرئيّ ويُحلّل على شاشة التلفزة.

لا ينتج عن هذه الشروطُ الماديّة مجتمعة غير تعقيد المشكلة درجةً. ذلك أنّه يلزمُ من تحليل الفيلم على قلّة دقّته إحالات ملموسة للموضوع. هذه الإحالات يلزمُ منها نسخ للمعلومات البصريّة والصوتيّة التي أتى بها العرضُ. والحال أنّ النّسخ ليس نسخاً آلياً ذلك أنّه ترجمة للشفرة Transcodage ترجمة حقيقية من وسط إلى الآخر تُلزم معها بالمناسبة ذاتها ذاتيّة «الناسخ». إضافة إلى ذلك ثمّة منطقة معيّنة للإدراكات البصريّة والصوتيّة دوماً تلكّ، هي أكثر الإدراكات خصوصية، وتفلتُ من الوصف والنسخ في الكتابة. تلك هي الظاهرة التي يبرزها رولان بارت في دراسته المعنونة «المعنى الثالث» عندما يكتبُ

«الفيلمي إنّما هو ما لا يتسنّى وصفه في الفيلم، إنّه التمثّلُ الذي لا يتسنّى تمثّله. الفيلمي يبدأ فقط حيث تتوقّفُ اللغة وميتااللغة المتمفصلة»

(Cahiers du cinema، n° 22، Julliet 1970).

مع ذلك فإنّ التوصيفات الروائيّة أو الدقيقة على وجه التقريب لأفلام موجودة منذ نشأة الإصدارات المخصّصة للسينما. فتقليد الأفلام المرويّة يعودُ إلى العقد الأوّل، تلك الحقبة المشهود لها بالأفلام الصغيرة Serials[38] أو تناوب السينما - المسلسل للصحافة اليوميّة كما شهد عقوداً عديدة من الازدهار. أمّا اليوم فقد استعيض منه بنشر مقاطع من أفلام كالتي نجدها مثلاً في مجلّة L'avant - Scène Cinéma منذ سنة 1961. ولا تحملُ هذه المقاطعُ درجة الصرامة نفسها، غير أنّها بكلّ تأكيد أدقّ من الروايات المنشورة سابقًا عن المشاهد النصية للأفلام.

ب - مغزى المنهج في وضعيّة تعلّميّة.

إن كان الأثرُ الفيلميّ غائباً عندما نقرأ تحليلا نصّياً ما، فإنّه على النّقيض حاضر في وضعيّة تعلّمية. وهو كذلك أيضاً في ممارسة نادي السينما ولكن في شكل ذكرى آنيّة لا يتهيّأ لنا التحقّق منها إلاّ أن نعرض من جديد المتتالية التي أثيرت. الممارسة التعلّمية تطيلُ هذا التمشّي وتجعله نظاميّاً، وتقوم هذه الممارسةُ على التحليل العينيّ لوحدات الدلالات القابلة للتّمييز أثناء إدراك الفيلم والتي يُخضعها لإيقاعها إن تفكّك كلّ طور منها.

ولهذه الممارسة هدف بأن تُنير، بواسطة تعميم تضاعف مسالك القراءة، الاشتغال الدالّ للفيلم وأن تعطي وجهًا ملموسًا لصور اللغة السينمائيّة. فما من شيء أكثر تجريداً، على نحو ما، من مفهوم الوصل في المحور[39] وما من شيء عيني ومدرك أكثر من التماهي مع عرض لأحد عوارضه.

زيادة على ذلك فإنّ الممارسة التعلّمية في جزء كبير منها ممارسة تعلّمية شفهيّة، فهي تقومُ على التلفظ Verbalisation وتبادل الحوار. على هذا النحو تُتيحُ تجنّب ثبات التأويل المكتوب وخطره الذي يقضي بالاختزال. إنّها على العكس من ذلك قادرة باقتدار على استرجاع حركيّة الاشتغال النصّي وجولان شبكات المعنى من غير أن تكلّسها.

ت - صعوبات التنظيم ومعضلات الاستشهاد.

إن بدا استعمالُ الشفهيّ مثمراً بوجه خاصّ عند ممارسة التحليل الفيلميّ، فإنّ تطوّر

38 - هي الأفلام التي كانت ميزانيتها صغيرة وكانت تُعرض في السينما على حلقات عديدة في كلّ أسبوع حلقة تنتهي بعقدة لجلب المشاهد لمتابعة الحلقة التالية في قاعة العرض نفسها. وعادةً ما تكون أفلام ذات أغراض متنوّعة.

39 -هو التأطير دون تغيير زاوية التقاط الصورة كأن نمرّ من لقطة مُقرّبة إلى لقطة كبيرة مع احترام معايير اللّقطات. (المترجم)

هذا التحليل يتطلّبُ على الرّغم من كلّ شيء اللجوء إلى المكتوب. مكتسبات البحث في هذا المجال يجب أن تُستعرض على الرّغم من خصوصيّات الفيلم الموضوع وفق المناهج التي أثبتت جدواها في حقول أخرى.

ولعلّ المقاربات النقديّة لهواة السينما لما بعد الحرب العالميّة الثانية، تلك الحقبة التي كانت حقبة الانتشار الواسع لنوادي السينما، كانت ذات ثراء خاصّ. كان الأمرُ يستوجبُ ريشة أندري بازان حتّى يعرض علينا شهادته حيث بيّن أنّ ذاك الاستعمال لم «يُعَظَّم» فحسب في كتب مبسّطة.

يفترض التحليل النصّي – وهذه بديهيّة – نشر النّصوص والحال أنّ هذه النّصوص حسّاسة كتابتها لكونها تشترطُ القراءة ودرجة اهتمام القارئ، وبالنّتيجة، الفائدة من التحليل.

بسبب صعوبات نسخ الفيلم التي كنّا أتينا على ذكرها لتوّنا، يلفي التّحليل النصّي نفسه مجبراً في كلّ لحظة على تجييش كمّية من المراجع التي تثقل، على نحو هائل، منه التمشّي. وبوجه معاكس فإنّ مجرّد التلميح يزيدُ في عتمة التفسير. يذكر ريمون بلور في مقال، سبق أن ذُكِر، ملاحظات مماثلة:

«لأجل ذلك فإنّ التحليلات الفيلميّة لمّا تكونُ قليلة الدقّة وتظلّ فضلا عن ذلك، لأسباب كنت أثرتها، جزئيّة على نحو مثير للاستغراب، هي تحليلات طويلة للغاية تناسباً مع ما تشتملُ عليه حتّى إن كان التحليل مثلما نعلمُ لا ينتهي أبداً. لهذا السبب هي، عسيرة للغاية قراءتُها وبأكثر دقّة كنودة[40] للغاية، مُملّة ومعقّدة. لن أقول أبداً إن ذلك بمثابة المقابل الذي يتوجّبُ دفعه هباء منثوراً لظلالها الغريب إنّما هو المقابل الضروريّ».

لهذا السبب تبدو دوماً كأنّما هي متخيّلة إذ إنّها تستعمل موضوعاً غائباً، يتعلّقُ الأمر بجعله حاضرا، من غير أن تكون قادرة على أن تنذر لنفسها وسائل المتخيّل والحال أنّه عليها اقتراضها».

محصّلة ذلك أنّه يتعيّنُ على إستراتيجية كتابة تحليل الفيلم أن تجهد كي تحقّق توازناً صعباً بين الشرح النقديّ بالمعنى الدّقيق، ونظائر من شواهد فيلميّة مخيّبة للآمال دوماً: مقاطع تقطيع، إعادة إنتاج الفوتوغرامات، ونحو ذلك.

كي يتهيّأ لها ذلك، عليها أن تستعمل بأكبر مهارة ممكنة جميع موارد الإخراج الشكليّ للصّفحة mise en page والتنظيم التكميلي للنصّ والبيان بالصّورة.

---

40 كَنُودة: حَجودَة

نذكر، من بين أفضل نجاحات هذا الزواج بين التحليل النصّي والشواهد من مادّة الفيلم الغائبة دراسات تيري كونتزل Thierry Kuntzel المخصّصة لفيلم مصايد الكونت زاروف:

(« The most dangerous game », 1932, in communication, n°23, et ça cinéma, 7/ 8).

والمجلّدان لتحاليل الأفلام تحت إشراف ريمون بلور بعنوان السينما الأمريكيّة (Le Cinéma Américain (Flammarion, 1980.

وتستعينُ هذه الدراسات بأيقنة وفيرة جدّاً تبيّنُ، إضافة إلى التوصيفات المتسلسلة، التوضيب العامّ للنصّ.

ويوفّرُ إصدار المكتبة السينمائيّة الجامعيّة للسلسلة الفوتوغراميّة برمّتها لفيلم أكتوبر لإيزنشتاين (1927) التي نشرتها دار نشر ألباتروس والتي أعادت إنتاج 3225 صورة للفيلم بمعنى صورة لكلّ لقطة، تَميمًا لا غنى عنه لتحليل الفيلم.

(Octobre, écriture et idéologie, 1976 , et la Dévolution figurée, 1979)

جميعُ هذه المسالك تسعى إلى الإحاطة بماديّة الموضوع الفيلميّ ذاتها. مع ذلك فثمّة طريقة جذريّة لتذليل تباين اللغة النقدية واللغة موضوع التحليل (الفيلم).

تتمثّلُ هذه الطريقة في استعمال الفيلم في حدّ ذاته على أنّه حمّال لتحليل السينما: فلا ضير على السينما التعلّمية في أن تذكر مقتطفات من أفلام أخرى يكفيها فحسب أن تعيد إنتاجها مثلما يفعلُ التحليلُ النقديّ الذي يذكرُ نصّاً أدبيّاً.

ولسوف يسبّبُ تطوّر تحليل الأفلام من غير أدنى شكّ نهضةً في إنتاج الأفلام التعلّمية التي يكون موضوعها السينما أو هذا الفيلم المخصوص أو ذاك.

لهذه السينما، فضلاً عن ذلك، كلاسيكيّوها، نذكرُ على سبيل المثال، **نشأة المصوَر السينمائي** لروجيه لينهارد، Roger Leenhardt 1946، و**الكتابة بالصور** لجون ميتري 1957 وآخرين كثر سوف نتعرّف إليهم.

قراءات مقترحة

1 - اللغة السينمائية

1.1. مفهوم قديم

Trois anthologies de textes classiques:

LAPIERRE (Marcel), *Anthologie du cinéma*, "Rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant", Paris, La Nouvelle Édition, 1946.

L'HERBIER (Marcel), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946.

L'HERMINIER (Pierre), *L'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960.

Ces anthologies contiennent de larges extraits des écrits et déclarations des cinéastes du muet et des débuts du parlant ainsi que des premiers théoriciens, (Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein, etc.).

2.1. المنظرون الأوائل

BALĀZS (Béla), *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977.

BALĀZS (Béla), *Le Cinéma, nature et évolution d'un art nouveau,* Paris, Payot, 1979.

EICHENBAUM (Boris), "Littérature et Cinéma" dans *Ça/Cinéma*, no 4, mai 1974.

TYNIANOV (Youri), "Des fondements du cinéma" et EICHENBAUM (Boris), "Problèmes de la ciné-stylistique", dans *Cahiers du Cinéma*: "Russie années vingt", no 220-221, mai-juin 1970.

REVUZ (Christine), "La théorie du cinéma chez les formalistes russes", dans *Ça/Cinéma*, no 3, janvier 1974.

3.1. أنحاء السينما

BATAILLE (Roger), *Grammaire cinégraphique* , A. Taffin Lefort, 1947.

BERTHOMIEU (André), *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946.

ODIN (Roger), "Modèle grammatical, modèle linguistique et études du langage cinématographique", dans *Cahiers du XXe siècle*, no 9: "Cinéma et Littérature", Paris, Klincksieck, 1978.

ODIN (Roger), *Cinéma et production du sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

4.1. التصوّر الكلاسيكي للغة

MARTIN (Marcel), *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerf, 1955. Nouvelle édition remaniée en 1962, rééditée en 1977 aux Éditeurs Français Réunis.

5.1. لغة من غير علامات

MITRY (Jean), "D'un langage sans signes", dans *Revue d'esthétique*, no 2-3, Paris, 1967, SPDG.

MITRY (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 1: Les structures, t.2 : Les formes, Paris, Éd. Universitaires, 1963, 1965; rééd. Jean-Pierre Delarge, 1979.

2. السينما، لسان أم لغة؟

2.1. اللغة السينمائية واللّسان

CHATEAU (Dominique), *Le Cinéma comme langage*, Paris, AISS-IASPA-Publications de la Sorbonne, 1986.

METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, tome 1, 1968 et tome 2, 1972, plusieurs rééditions: notamment le chapitre II du volume 1: "Problèmes de sémiologie du cinéma", p. 37-146.

ODIN (Roger), *Cinéma et production du sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

2.2. معقولية الفيلم

AUMONT CJacques), *À quoi pensent les films*?, Paris, Séguier, 1996.

ECO (Umberto), *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, section B "Vers une sémiotique des codes visuels".

JULLIER (Laurent), *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002.
METZ (Christian), *Essais 2*, chapitre III, "L'avant et l'après de l'analogie", p. 139-192.
METZ (Christian), *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977, chapitre VI, "Le perçu et le nommé", p. 129-161.

3. تباين اللغة السينمائية

1.3.. مواد التعبير

HJELMSLEV (Louis), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.

2.3. مفهوم الشفرة في علم العلامة

BARTHES (Roland), "Éléments de sémiologie", dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1970 et "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, coll. "Larousse Université", 1973.
METZ (Christian), *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971; rééd. Albatros, 1977.

3.3 و 4.3. الشفرات النوعية و اللانوعية في السينما

METZ (Christian), *Langage et Cinéma*, op. cit., notamment chapitre X: "Spécifique/ non-spécifique: relativité d'un partage maintenu".
VERNET (Marc), "Codes non spécifiques", dans *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976, p. 46-50.

4. التحليل النصّي للفيلم

1.4. مفهوم النصّ الفيلمي في اللغة والسينما

METZ (Christian), *Langage et Cinéma*, op. cit., chapitres I, V, VI et VII.
ODIN (Roger), "Dix années d'analyses textuelles de films", bibliographie analytique, *Linguistique et Sémiologie*, 3, Lyon, 1977.

2.4 النسق النصّي لفيلم اللا تسامُح، لدافيد .و. غريفيث

BAUDRY (Pierre), "Les aventures de l'Idée, sur *Intolérance*", 1 et 2, dans les *Cahiers du Cinéma*, no 240-241, 1972.

3.4. مفهوم النصّ في السيميائية الأدبية

BARTHES (Roland), "De l'œuvre au texte", *Revue d'esthétique*, 3, 1971: "Théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, volume 15: *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
BELLOUR (Raymond), "Le texte introuvable", dans *Ça/Cinéma*, no 7/8, 1975, repris dans *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.
KRISTEVA (Julia), *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

4.4. أصالة التحليل النصّي ومغزاه

BELLOUR (Raymond), *L'Analyse du film*, op. cit., Paris, Albatros; "A bâtons rompus" dans *Théorie du film*, ouvrage collectif, 1980.
DELAHAYE (Michel), "Jacques Demy ou les racines du rêve", *Cahiers du cinéma*, no 189, avril 1967, et "La saga Pagnol", *Cahiers du cinéma*, no 213, juin 1969.
DOUCHET (Jean), "Alfred Hitchcock", Les Cahiers de L'Herne Cinéma, no 1, 1967.
JULLIER (Laurent), *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2e édition, 2007.

الفصل الخامس

الفـيلم ومُشاهده

1. مُشاهد السينما.

ثمّة طرق كثيرة للنّظر في مُشاهد السينما.

بوسعنا أن نهتمّ به باعتباره يشكل جمهوراً، جمهور السينما أو جمهور بعض الأفلام - أي «مجتمعاً» (في المعنى السوسيولوجي للكلمة) ينصرف حسب بعض الكيفيّات إلى ممارسة اجتماعيّة محدّدة: الذهاب إلى السينما. هذا الجمهور (هذا المجتمع) قابل للتّحليل بمعاني إحصائيّة واقتصاديّة وسوسيولوجيّة. والحقّ يقالُ: إنّ هذه المقاربة لمُشاهد السينما هي بالأحرى مقاربة لمشاهدي السينما، لن نتكلّم عنها هنا إلاّ لمامًا. ذلك أنّها إجمالاً، من شأن، تمسُّ وغاية نظريّتيْن في غير مكانهما تماماً في صلب المنظور «الجمالي» لهذا الكتاب. بطبيعة الحال لا يعترينا شكّ في أنّه ثمّة تفاعل بين تطوّر جمهور السينما والتطوّر الجماليّ العامّ للأفلام. لكن «خارجيّة» وجهة نظر عالم الاجتماع وعالم الاقتصاد لعلاقة المشاهد بالفيلم (علاقة كلّ مشاهد بكلّ فيلم) إنّما هي بالأحرى التي ساقتنا إلى استبعادها من مجال تفكيرنا الحاليّ.

إنّ الذي سوف يشغلنا بالأساس في هذا الفصل والذي يليه إنّما هو إذن بخاصّة علاقة المشاهد بالفيلم بما هي تجربة فرديّة ونفسيّة وجماليّة، في كلمة، **ذاتيّة**. ذلك أنّنا سوف نهتمّ بالذات - المشاهدة وليس بالمُشاهد الإحصائي. الأمر يتعلّقُ هنا بمسألة تمّ التطرّق إليها بوفرة هذه السّنين الأخيرة من وجهة تحليلية نفسية سوف نتناولها في بضع صفحات. لكن في الوقت الحاضر يتعيّن علينا أن نبسط على عجل شتّى الاشكالات وشتّى المقاربات التي ألفت مسألة مُشاهد الفيلم نفسها مقرونة بها تاريخيّاً.

1. 1. شروط الوهم التمثيلي.

في الوقت الذي كان القرن التاسع عَشَر المنقضي يبتكرُ السينما كان يشهدُ ظهور علم جديد: علم النّفس التجريبيّ (الذي أنشأ مختبره الأوّل ولهلم ووندت Wilhelm Wundt سنة 1879). ولقد شهد هذا العلم في مائة سنة توسّعاً هائلاً. بيد أنّه بوسعنا القول: إنّ ظهور السينما الصامتة ثمّ تطوّرها نحو شكل فنّ مستقلّ وفي أحسن تقويم أكثر فأكثر - أي في العقدين الأوّل والثاني - تزامَنَ مع تشكّل نظريّات عن الإدراك ذات شأن لا سيما الإدراك البصريّ. إزاء أشهر تلك النظريّات وتخصيصاً **نظرية سيكولوجية الشكل**[41] Gestaltheorie إنّما يتعيّنُ أن نضع باحثيْن في مكانهما، أحدهما سنة 1926 والآخر

41 نظرية سيكولوجية وبيولوجية تعتبر الظواهر النفسية أو البيولوجية كُلاً متراصّاً لا يُمكن تفكيكه (الأشكال) وليس إضافة أو وضع عناصر جنباً إلى جَنب فَحَسبْ.

في مستهلّ الثلاثينات، اكتشفا ظاهرة الوهم التمثيلي في السينما والشّروط النفسيّة التي يفترضها هذا الوهم عند المشاهد: وننوي الحديث عن هوغو منستبرغ Hugo Münsterberg ورودولف أرنهايم Rudolf Arnheim.

لقد كان هوغو منستربرغ بلا ريب المنظّر الحقيقيّ الأوّل للسينما رغم أنّه من حيث التكوين كان فيلسوفاً وعالم نفس (تلميذ ووند Wundt) ورغم أنّ عمله الأساسي كان قد قُيّض للكتب في علم النفس «التطبيقيّ». ففي كتاب له صغير، لكنّه كثيف إلى أبعد حدّ، اهتمّ منذ الوهلة الأولى بتلقّي المشاهد للفيلم، وبأكثر دقّة بالعلاقات بين طبيعة الوسائل السينمائيّة وبنية الفيلم، من جهة، ومن جهة أخرى «فئات» الذهن البشري الكبرى (منظوراً إليها من منظور فلسفيّ موسوم جدّاً بالنزعة المثاليّة الألمانية لا سيّما بإيمانويل كانط Emmanuel Kant).

من أكبر مزاياه، أنّه برهن بوجه خاصّ أنّ الظاهرة الجوهرية في السينما، التي تقضي بإنتاج حركة ظاهرة، كانت تُفسَّرُ بسِمَة للدّماغ («الأثر – phi») ولا تفسّر إطلاقًا بما يقال لها: «ثبات الشبكية»، واضعاً بذلك مقوّمات – المنسيّة غالباً، والحقّ يقال – كلّ تنظير حديث لهذا الأثر. عندئذ في هذا السياق تقريباً، سياق هذا التفسير للأثر – الحركة بسِمَة للذّهن البشريّ طوّر هوغو منستربرغ تصوّراً للسينما برمّتها على أنّها سيرورة ذهنيّة وعلى أنّها **فنّ الذّهن**. كذلك هي السينما فنّ:

– **الانتباه**: ذلك أنّ السينما تسجيل **منظّم** وفق الطرق نفسها التي من خلالها يعطي الذهنُ للواقع معنى (على هذا النحو إنّما يؤول منستربرغ على سبيل المثال اللّقطة الكبيرة أو التركيز على زوايا التقاط الصور).

– الذاكرة والتخيّل اللذان يُتيحان الإحاطة علماً باختصار الزّمن أو امتداده وبمفهوم الإيقاع وبإمكان اللقطة الاسترداديّة وبتمثّل الأحلام – وبوجه أعمّ حتى بابتكار المونتاج.

– العواطف أخيراً، على اعتبار أنّها المرحلة النهائيّة لعلم النّفس، التي تُترجمُ في الرواية ذاتها التي يعتبرها منستربرغ الوحدة السينمائيّة الأكثر تعقيداً والتي بالإمكان أن تُحلّل بمعاني وحدات أبسط، وأن تستجيب لدرجة تعقّد العواطف البشريّة.

هكذا جُعلت السينما برمّتها بدءاً من مجرّد وهم الحركة إلى التشكيلة المعقّدة للعواطف قاطبة مروراً بظواهر نفسيّة مثل الانتباه أو الذاكرة، كي تخاطب الذهن البشريّ بأن تحاكي

آلياته: إن تكلّمنا بلغة سيكولوجيّة نقول إنّه لا يوجدُ الفيلم لا على لفافة الصّور ولا على الشّاشة، إنّما يوجد فقط في الذّهن الذي يمنحه واقعيّته. وعلى النحو الآتي تصاغُ الأطروحةُ المركزيّة لمنستربرغ:

«**يحكي لنا الفيلمُ التاريخ الإنسانيَ فيتجاوز أشكال العالم الخارجيّ - المعرفة والفضاء والزمن والسببيّة - ويقدّر الأحداث على أشكال العالم الداخليّ - المعرفة والانتباه والذاكرة والتخيّل والانفعال**».

فتعبّرُ عن تصوّر للسينما أكثر ممّا تعبّرُ عن نفسيّة المشاهد لكنّها تخصُّ المشاهد بمكانٍ محدّد جيّداً: فهو ذاك الذي لأجله يشتغلُ الفيلمُ على نحو مثاليّ (في الأقل الفيلم «الجماليّ»). فمِنْ أكثر المستويات ابتدائيّة، أي إعادةُ إنتاج الحركة إلى أكثر المستويات نضجًا، مستوى العواطف والمتخيّل، كلّ شيء جُعل كي يعيد إنتاج اشتغال ذهنه وتمثّله، عندئذ يكون دوره **تفعيل** فيلم مثاليّ ومجرّد لا يوجدُ إلاّ لأجله وبه.

أمّا رودولف أرنهايم فقد عُرف ناقداً فنّياً وعالمَ نَفْس الإدراك. وطبقاً لدروس المدرسة الجشطلتيّة التي إليها ينتمي، يُشدّدُ أرنهايم على حقيقة أنّ رؤيتنا لا ترجع إطلاقاً إلى مسألة استثارة الشبكية، إنّما هي مسألة ذهنيّة يلزمُ عنها حقل إدراكات وتجميعات وتذكّر، بتمامه وكماله: فنحن نرى على نحو ما «أكثر» ممّا تُرينا عينانا أنفسهما. فإذا ما كانت الأشياءُ مثلاً تتقلّص حجماً ظاهراً لمّا تبتعدُ، فإن ذهننا يعوّض هذا التقلّص أو بعبارة أكثر ودقة يترجمه بمعاني الابتعاد.

الإشكالُ المركزيّ للسينما عند إلى رودولف أرنهايم متّصل إذن بظاهرة إعادة إنتاج العالم إعادة آليّة (تصويريّة): فباستطاعة الفيلم أن يُعيد إنتاجاً على نحو آليّ، أحاسيس مماثلة لتلك التي تصيبُ أعضاءنا الحسّية (بالمناسبة عينانا) لكنّه يفعلُ ذلك من غير تصويب للسيرورات الذهنيّة:

فللفيلم أمرٌ مع ما هو **مرئيّ ماديّاً** وليس حقيقة مع دائرة البصريّ (البشرية).

هكذا يتّضحُ كيف أنّ أرنهايم ينتسبُ إلى التيّار الجشطلتيّ: فهو يقترحُ أنّ الذهن البشريّ عند إدراك الواقع إنّما هو الذي لا يمنحُ فقط الواقع معناه بل هو الذي يمنحه سماته الماديّة: اللّون والشّكل والحجم والتّضاد Contraste والإضاءة ونحو ذلك، كذلك أشياء العالم هي على نحو ما نتاجُ إعمالات الذهن انطلاقاً من إدراكاتنا. كذلك هي الرؤية «نشاط خلاّق للذهن البشريّ».

ومع ذلك فإنّ موقف رودولف أرنهايم أكثر اعتدالاً من «النزعة الذهنيّة» المتطرّفة لهوغو منستربرغ. فالإدراك والفنّ هما بالنّسبة إليه، الاثنان معاً، إنّما يقومان بالتّأكيد على القدرات التنظيميّة للذهن. سوى أنّ أرنهايم يعتبر أنّ للعالم (الذي يسبّب الإدراكات) القابليّة لبعض أشكال التنظيم. حتّى إن كانت الحواسّ والدماغ البشريّ يشكّلان العالم (وخاصّة في الميدان الفنّي) فإنّ أرنهايم يعتبر أنّ البُنى التي يُلزمها الدّماغُ العالم هي في نهاية الأمر انعكاس لتلك نفسها التي نجدها في الطبيعة (ترسيمات كبرى عامّة مثل الصعود والسقوط، الهيمنة والخضوع، الانسجام والتنافر ونحو ذلك).

هذه النظريّات (الملخّصة بإيجاز شديد)، وعلى الرّغم من تطوّر علم النّفس منذ العشرينيّات لم «يعف عليها الزمن» حتّى إنّها، إلى حدّ ما، استُرجعت وجُعلت في أعمال جون ميتري وفي النّصوص الأولى ككريستيان ماتز على سبيل المثال. بيد أنّ قلتها الجليّة تتبدّى بخاصّة في ضيق الاختيارات الجماليّة التي تفضي إليها. من قبل كان هوغو منستربرغ بتنضيده الظواهر النفسيّة التي على الفيلم أن يتناولها، يؤثّر الفيلم الروائي الطويل، مستبعداً من حقل تفكيره السينما الوثائقيّة أو التربويّة أو الدعائيّة قاطبة.

وعلى نحو أوضح بكثير كان رودولف أرنهايم يُطلق أحكاماً قيميّة قاسية إن لم نقلْ متعصّبة، وخاصّة أنّ نسقه يقودهُ إلى تثمين السينما الصامتة دون سواها وإلى لفظ جملةً وتفصيلاً، السينما الناطقة قاطبة التي كان يعتبرها انحطاطاً، والتطوّر الموبوء الذي تفضي إليه حسب النظريّة الجشطلتيّة، في كلّ كيان، تقلّص الإكراهات الخارجيّة. وعلى اعتبار أنّ تلك التفضيلات اختيارات جمالية أو نقدية فإنّها تَستحق بالتأكيد أن تُناقش، ذلك أنّه بالمقابل ليس يمكنها إلاّ إضعافُ الصلاحية العامّة لنظريّة الآليّات النفسيّة للوهم – آليّات لم يضع لها قدوم الفيلم الناطق بالتأكيد حدًّا على الرغم من أنها بدّلتها بعمق.

فضلاً عن ذلك فإنّ تلك المقاربات رغم أهميّتها الفكريّة البالغة تُتقبّلُ عموما اليوم بمثابة مقاربات مطابقة وخاصة لحقبة السينما بوصفها «فنّا لصور» ولتجدنّ بالتّأكيد كيف تفعّل نفسها من جديد بيسر أكثر بخصوص السينما «التجريبيّة».

2.1. «صنع» المُشاهد.

رأينا لتوّنا إذن «علماء نفس الفيلم» الأوائل يهتمّون على نحو شبه تلقائيّ بفنّ قريب للغاية، في كثير من سماته، من سمات الذهن البشريّ. لهذا المستوى من الاستكشاف المبهور، على نحو ساذج قليلاً، بتناسب كذاك التناسب، سوف يعقبُ سريعاً تمشٍّ عمليّ أكثر ونفعيّ أكثر أيضاً باستطاعتنا أن نوضحه كما يأتي: بما أنّ الآليات الدفينة للتمثّل السينمائيّ «تشبه

آليات الظواهر النفسيّة الرئيسة فلم لا يُعتبر هذا التشابه من الزاوية المعاكسة؟ بتعبير آخر نقولُ أنّى لنا انطلاقاً من التمثّل السينمائيّ أن **ننتج** عواطف – أنى لنا أن **نُؤثّر** على المشاهد؟

سبق أن قصصنا هذا الانشغال من قبل لا سيّما عند إيزنشتاين الذي رأينا أنّ الأمر يتعلّقُ هنالك بسمة هامّة لنسقه النظريّ (انظر الفصل عن المونتاج). بشكل أكثر إسهابًا يمكننا القولُ: إنَّ هذا الانشغال كان قد ظهر باكراً جدّاً على نحو ضمنيّ تقريباً وواعٍ تقريباً وإنّهُ كان حاضراً لدى جميع السينمائيين الكبار.

بوسعنا أن نعتقد مثلاً أنَ غريفيث كان حسَاساً للغاية للتّأثير الذي كانت تُمارسه أفلامه دون أن يفضي هذا الأمرُ عنده يوماً إلى أدنى تنظير. فقد بيّن أنّ خاتمة فيلم «نشأة أمّة» (1915) مع فيلمه Last minute rescue («النجدة في آخر لحظة») الذي يحتلّ جزءاً كبيراً من الرواية، يستعمل بوعي كبير الحصرَ الذي يثيره عند المشاهد شكلُ المونتاج المتناوب مصحوباً برغبة صريحة في انتزاع التعاطف مع المنقذين (الكلوكلوس كلان Klu - Klux - Klan).

لكن إن كان السينمائيّ الأمريكيّ أوّل من استعمل بلا منازع بذاك القدر الجيّد انفعاليّة المشاهد، فإنّه في أوروبّا تمّ حقيقةً استخلاص الدروس النظريّة لتأثيرها. وإذا كانت هوليود تنتجُ عدداً لا بأس به من الأفلام الدعائيّة صراحة (علاوةً على فيلم «ولادة أمّة»، فَبوُسعنا هنا أن نستحضر جميع الأفلام التي أخرجت لتبرير دخول الولايات المتّحدة سنة 1917 الحرب ودعمه إيديولوجيّاً)، فإنّ هذه الدعاية لم يحدث يوماً أن حلّلها الأمريكيون حقيقة على أنّها دعاية. أمّا في أوروبّا ذاتها فلقد أخذ الانشغالُ بالتأثير على المشاهد أشكالاً شديدة الاختلاف حتّى إنّه لا يسعنا إلحاقها بالمدرسة المسمّاة أحياناً «انطباعية» (السينمائيّون الفرنسيّون «للطّليعة الأولى»: لويس دولوك Loius Delluc، جون ابشتاين Jean Epstein، آبل غانس Abel Gance، مارسال ليربييه Marcel L'Herbier) أو «التعبيريّة» الألمانيّة إلا لماماً بواسطة تورية جناسيّة Calembour.

نستطيع متأكدين، أن نعثر عند مثل هؤلاء السينمائيّين أو النقاد الفرنسيّين أو الألمان وعياً على قدر من الوضوح أحياناً بوسائل الفعل النفسيّة للسينما، بيد أنّه من بين السينمائيّين الروس إنّما أخذ التفكيرُ في هذا المضمون في العشرينيات منعرجاً أكثر منهجية. وضعان مرتبطان أحدهما بالآخر بشدّة، يفسّران هذا التطوّر: بداية، ما أسّست السينما السوفياتيّة وسيلة تعبير وتواصل وتربية ودعاية، أيضاً، تراقبها، بصرامة أكثر فأكثر أجهزة الدولة (ذاك هو المعنى الكامل لمقولة لينين الشهيرة: «من بين كل الفنون فإن السينما بالنسبة إلينا

أكثرها أهمّية»). ثمّ حقيقة أنّ التجارب الأولى بخصوص العدّة السينمائيّة انبنت مع ليف كوليشوف Lev Kouléchov ومخبره على إمكانات المونتاج المرتبط بفرض معنى على متتاليات الصّور.

إنّ التجربة ذائعة الصّيت التي تقضي بجعل نفس اللّقطة الكبيرة غير المعبِرة لممثّل ما، تعقبها لقطات شتّى (طاولة حسنة الزخرف، جثّة، امرأة عارية، ونحو ذلك) وتقضي بمعاينة أنّ اللّقطة الكبيرة لممثّل ما تتّخذ، بالنّظر إلى ما بجواره، قيمًا شتّى وإمكانات شتّى (ذاك ما يُسمّى «أثر كوليشوف») وهي التجربة التي عادة تُفسّرُ على نحو وحيد، أنّها استعراض للقدرات اللغويّة والمَنْظميّة للسينما - كانت أيضاً المناسبة الأولى التي تبيّن فيها إمكان توجيه ردود فعل المشاهد بواسطة استعمال مناسب للعدّة السينمائيّة.

لم يكنْ يخطر ببال كوليشوف أو على الأقلّ بشكل مباشر في هذه النّصوص النقديّة والنظريّة للعشرينيات، تبعات تصوّره للمونتاج على علاقة الفيلم بالمشاهد. إنّما هو أحد تلامذته فيسفولود بودوفكين Vsevolod Pudovkine الذي كان أوّل من وضع إصبعه، وبالطريقة الأوضح، على تلك التبعات.

في كتيّب ألّفه بودوفكين سنة 1962 عن تقنية السينما كتب بالخصوص:

«ثمّة في علم النفس قانون يقضي أنّه إذا ولّد انفعال ما حركةً معيّنة فإنّ محاكاة هذه الحركة تتيحُ استحضار الانفعال الموافق (...) يجبُ أن نفهم أنّ المونتاج هو في واقع الأمر وسيلة لإخضاع عن قصد أفكارَ المشاهد وتداعياته (...) وإذا كان المونتاج منسّقاً بالنّظر إلى متسلسلة أحداث اُختيرت بدقّة أو إلى خطّ نظريّ مضطرباً كان أم هادئاً، فسوف يكونُ على التتالي أثراً مهيّجاً أو مهدئا للمشاهد».

هذا التصوّرُ هو بالتأكيد تصوّر ساذج: فهو يعرض بطريقة مبسّطة على قدر كبير تكافؤاً وتشابهاً حتّى بين الأحداث السينمائيّة وانفعالات أوّلية فيخلصُ بذلك على الأقلّ تدريجيّاً إلى إمكان ضرب من **حسابات تحليليّة** لردود أفعال المشاهد الذي كنّا قد رأينا وجها آخر له شبيهاً بما فيه الكفاية للدروس المتعصّبة قليلاً التي استخلصها إيزنشتاين الشاب من نظريّة الارتداد الفعليّ Réflexologique (انظر الفصل عن المونتاج).

ويظلُّ المهمّ قَبل أيّ شيء القولُ بفكرة التأثير ذاته الذي يمارسه الفيلم على المشاهد. هي

فكرة عامّة لكنّها قويّة، استرجعها في أشكال بالكاد متنوّعة جميع السينمائيّين الروس ذوي الشأن في العشرينيّات.

مثالان:

دزيغا فرتوف، 1925:

«إنّ اختيار الأحداث المثبّتة على لفافة الصور سوف يقترح على العامل أو المزارع الموقف الذي عليه أن يتّخذه (...). والأحداث التي تجمّعها عيون السينما الملاحظة Kinoks - observateurs أو المراسلون السينمائيّون العُمّال (...) يُنظمها المنتجون السينمائيّون وفق توجيهات الحزب (...) كنّا ندرجُ في وعي العمّال أحداثاً (كبيرة أو صغيرة) منتقاة بعناية مثبتة ومنظمة أُخذت سواء من معيش العمّال أنفسهم أو من معيش أعدائهم الطبقيّين».

س. م إيزنشتاين، 1925.

«إنّ المنتج الفنّي (...) قبل كلّ شيء جرّار يحرث نفسيّة المشاهد وفق توجّه طبقيّ مسمّى (...) فينتزع مقاطع من الوسط المكتنف وفق حساب واعٍ وإراديّ مقدّر مسبقاً لغزو المشاهد من بعد أن يكون قد أمطره بتلك المقاطع في شكل مواجهة ملائمة».

بطبيعة الحال تظلُّ هذه الفكرةُ مهما كانت مقنعة إلى الآن دون حساب حقيقيّ للفعل المُمارَس على المشاهد، وبتعبير آخر نقولُ: دون حذق حقيقيّ ومحسوب للشّكل السينمائيّ.

والمساعي الكثيرة في اتجاه التحكّم هذا، تحوم جميعها تقريباً حول إنجاز هذه الفكرة التي أبرزنا عند بودوفكين وعند إيزنشتاين والتي تقضي بضرب من «دليل» للمثيرات الأوّلية ذات الأثر المتوقّع والتي ليس على الفيلم بعد الآن إلاّ تحقيق التوفيقة الحصيفة. على هذه القاعدة إنّما تشكّلت من بين ما تشكّل، جميع «طاولات المونتاج» التي أنشأها في تلك الحقبة إيزنشتاين وبودوفكين وآخرون. وعلى الفكرة نفسها إنما أصبح جزء غير يسير من دروس كوليشوف Kouléchov، ضمنيّاً، أساساً في شكل قواعد لدور الممثّل، تصف له تفكيك كلّ إيماءة إلى متسلسلة من الإيماءات الأوّلية قابلة للتحكّم بيسر أكثر، أو في شكل قواعد إخراج توصي السينمائيّ مثلاً بالسّهر على أن يُوائم قدر ما يستطيعُ الحركات داخل الإطار مع متوازيات على حافّات الإطار، ذلك أنّ هذه التوجّهات عُرفت على أنّها أيسرُ إدراكاً للمشاهد.

بطبيعة الحال، هذه «القواعد» التي تُقدّمُ أحياناً على أنّها وصفات، هي الحدّ الأدنى وتبدو

اليوم قابلة أن تناقش على قدر كبير. لأجل ذلك لم يألُ أفضل السينمائيّين السوفيات في تغييرها وتحسين ممارستهم (إن لم يكن بالضّرورة نظريّتهم) في اتّجاه تأثير الشّكل.

ليس المقام مقام تحليل أعمالهم بالتّفصيل، وسوف نذكّر فقط كامل عمل إيزنشتاين حول مفهوم العضويّة في الثلاثينيات والأربعينيات وأيضاً الأهمّية التي منحها على نحو أكثر عمليّة بودوفكين طوال مسيرته الاشتغالَ على الزمن والإيقاع و«الضغط» Tension دوما في اتّجاه سطوة انفعاليّة قصوى على المشاهد: انظر المتتاليات الأخيرة لفيلم «الأمّ» (1926) وفيلم «عاصفة فوق آسيا» (1929).

لم يقع بالتأكيد الوصول بهذه المرحلة من التفكير في مُشاهد السينما إلى منتهاها، لا سيّما بسبب السّمة الميكانيكيّة للنظريّات النفسيّة المضمرة التي أوصلت إلى مآزق مؤكّدة. ومع ذلك فهي ذات شأن، بالأساس بفضل عزمها على **التعقل** الذي لن يكون له نظير إلاّ لماماً – وفي مجال آخر تماماً – إلاّ في التمشّي ذي الإلهام التحليليّ النفسيّ الذي سوف نحيطُ به علماً لاحقاً.

نهاية هذه المقاربة عجّلها ظهور الفيلم الناطق أي ظهور شكل للسينما كان فيه جوهر المعنى، أقلّه في البداية – وبالتالي التأثير الممكن – يمرُّ عبر اللّغة الشفهيّة. والحال أنّ جميع جهود التفكير كانت قد انصبّت حصريّاً على التأثير الذي يمكنُ إيعازه إلى مختلف **ثوابت الصّورة**. ثمّ إنّ مسألة تأثير السينما و«انشراط» المُشاهد قد تمّت إثارتها من جديد مصادفة من منظورات مختلفة جدّاً. بيد أنّ التّفكير في هذا التأثير يمرّ بالأحرى منذ بضع عقود عبر مسالك السوسيولوجيا و/ أو نظرية الإيديولوجيا وبدرجة أقلّ بكثير (بالأحرى لم يعد يمرّ) بنظريّة الذات – المُشاهِدة بوصفها مقرّ ردود الفعل العاطفية للمثيرات النفسيّة.

1 . 3. مُشاهد علوم السينما.

بعد الحرب في معهد علوم السينما وانطلاقاً من سنة 1947، بدأ الاهتمامُ من جديد بمُشاهد السينما. فلقد أظهرت الثلاثينيات والنزاعُ العالمي الأخير، بالممارسة، شدّة الوقع الانفعاليّ للصّور السينمائيّة لا سيّما عند ممارسة سينما الدعاية. وعلى غرار ما كان يلاحظه مارك سوريانو، محرّر مجلّة المعهد: «قبل علوم السينما كنّا نقتصرُ على ملاحظة هذه الحقيقة الأولية أنّ عرض فيلم ما يؤثّر في الجمهور. أمّا سؤال لماذا وكيف فتلك مسألة أخرى. إجابة عن «لماذا» «وكيف»، إذن، استهلّت علوم السينما النّاشئة».

كان معهد علوم السينما الذي أنشأه سنة 1947 جيلبير كوهين - سيات Gilbert Cohen - Séat قد أصدر في السنة التي سبقت كتابه عن المطابع الجامعيّة بفرنسا P.U.F بعنوان «محاولة في مبادئ فلسفة السينما»، يجهدُ كي يلمّ شمل جامعيّين ومشتغلين بالسينما ومخرجين وكتّاب النصوص الفيلميّة ونقّاد تحت الرئاسة الفخريّة لمورينو روك Morino Roques الأستاذ في معهد فرنسا.

ولقد أصدر المعهد منذ صيف 1947 «المجلّة الدوليّة لعلوم السينما» التي تجمع أعدادها العشرون إلى نهاية الخمسينيات نصوصاً أساسيّة وضعت أسس نظريّة السينما اللاّحقة. وقد استعاد علم العلامة الناشئ إضافة إلى ذلك مسألة مركزيّة في علوم السينما هي تحديداً مسألة ارتسام الواقع. وقد صدرت محاولة إدغار موران Edgar Morin التي سوف نأتي عليها لاحقاً، «السينما أو الرجل الخياليّ» (منشورات مينوي، 1956) في مفصل هاتين المدرستين. ومنذ العدد الأول من مجلّة «علوم السينما» تناولت نصوص عديدة مسألة المُشاهد: على سبيل المثال، «في بعض الإشكالات النفسيّة الاجتماعيّة التي تطرحها السينما» لهنري والون Henri Wallon، و«السينما والتماهي» لجون دبرون Jean Deprun الذي يُحيلُ جهرًا إلى النظريّة الفرويديّة للتماهي.

هذه المسألة سوف يتمّ تناولها جوهرياً في المجلّد الذي أشرف عليه إتيان سوريو Etienne Soriau الفضاء السينمائيّ (منشورات فلاماريون، 1953) والذي كَتَبَ الفصل الثاني منه جان جاك رينياري Jean Jacques Rinièri بعنوان «ارتسام الواقع في السينما: ظواهر الاعتقاد». وهو نصّ عُقّب عليه بإسهاب في المقالة الأولى لكريستيان ماتز المخصّص للموضوع نفسه.

تهتمّ دراسات علوم السينما بداية بالشّروط النفسيّة والفيزيولوجيّة لإدراك صور الفيلم. وتطبّق مناهج علم النّفس التجريبيّ، وتكثر من الاختبارات التي تُتيحُ ملاحظة ردود أفعال مشاهدها في شروط معيّنة. هكذا تقترحُ دراسة الدكتور ر. س أولدفيلد R. C. Oldfield عن «الإدراك البصريّ لصور السينما والتلفزة والرادار» (**المجلّة الدوليّة لعلوم السينما عدد 3 - 4، أكتوبر 1948**) أن تُثير الإشكالات النفسيّة لإدراك الصور السينمائيّة. التي يصنّفها بأن يضاهيها بتطوّر تقنية الرادار.

ولما يتساءل عن مفهوم «التشابه الأمين»، يفترضُ وجود سلّم تشابه ويذكّر بأنّ

صورة الفيلم شيء فيزيائيّ صرف مركّب من توزيع فضائيّ معيّن لتكثّفات ضوئيّة على سطح شاشة.

ويطرح أولدفيلد حدود الأمانة التصويريّة للصورة من خلال سدى نقاطها وانحراف علاقات التمايز والاتّجاه. ويقرّ بوضوح أنّ صورة الشاشة نتاج سيرورة نفسيّة بالإمكان أن تكون خاضعة للقياس ولتناول كمّي وأنّه ثمّة معايير موضوعيّة دقيقة للأمانة.

هذه المعاينات تسوقه إلى استخلاص أنّ الإدراك البصريّ ليس مجرّد تسجيل سلبيّ لاستثارة خارجيّة، إنما هو يتمثّل في نشاط الذات المُدركة. ويشتمل هذا النشاط على سيرورات معدّلة هدفها الإبقاء على إدراك متوازن. وتحقّق آليات الثبات هذه مثلاً الإبقاء على الكبر الظاهر للشاشة وصور هذه الشاشة بالرغم من المسافة التي توجد فيها عن المشاهد.

ثمة وجه ثان للبحث في علوم السينما يهمّ إدراك الأفلام موسوم بدراسة الإدراكات التفاضليّة باتباع أصناف الجمهور. هكذا تتناول دراسات كثيرة إدراك الأطفال والشّعوب «البدائيّة» والمراهقين غير المتكيّفين حتّى نذكر بعض الأمثلة المميّزة التي سوف تسمُ محاولة إدغار موران. هذه الدراسات كانت كثيراً ما تلجأ إلى قياس النشاط الدماغي وتحليل الرّسوم التخطيطيّة المتحصّل عليها حسب متتاليات المادّة السينمائيّة المعروضة:

بخصوص هذا الجانب، بوسعنا أن نعود مثلاً إلى:

– هنري غاستو Henri Gastaut «الآثار النفسيّة والجسديّة والكهرودماغيّة للمثير الضوئيّ ذي الإيقاع المتقطّع».

– إلان سيرستاد Ellen Siersted، «ردّ فعل الأطفال الصغار في السينما» (المجلة الدوليّة لعلوم السينما عدد 7 - 8).

– جيلبرت كوهين سيات Gilbert Cohen - Séat وهـ. غاستو وج. بارت J. Bert «تغير القياس الكهرودماغيّ أثناء العرض السينمائيّ».

– جيلبرت كوهين سيات وج فور J. Faure «وقع» الظاهرة السينمائيّة على الإيقاعات البيوكهربائيّة للدّماغ».

– هوير G. Heuyer س. لوبوفيتش S. Lobovici، وآخرون، «ملاحظات حول القياس الكهرودماغي أثناء العرض السينمائيّ عند الأطفال غير المتكيّفين» (المجلّة الدوليّة لعلوم السينما عدد 16 كانون الثاني - مارس 1954 «دراسات تجريبيّة عن النّشاط العصبيّ أثناء عرض الفيلم»).

يقودنا هذا الجانب لدراسة علوم السينما إلى مشارف «علم الدلالة» الطبيّة. فمنظور الفيلسوف إتيان سوريو في صلب معهد علوم السينما أقرب بكثير من منظورات جماليّة الفيلم والمشاهد مثلما تطورت منذ ذلك العهد.

يتمسّك إتيان سوريو في دراسته الكلاسيكيّة عن «بنية الفضاء السينمائيّ ومعجم علوم السينما» بتعريف شتى المستويات التي وفقه تحضرُ في بنية الفضاء السينمائيّ. من بين هذه المستويات يميّز ذاك الذي يتعلّق «بالوقائع المشاهديّة».والمستوى المشاهدي بالنّسبة إلى إتيان سوريو ذاك الذي فيه يتحققُ فعل ذهنيّ نوعي أنه تعقّل الفضاء السينمائي (الحكائية) حسب المعطيات «الشّاشية» écraniques . ويسمّي واقعة «مشاهدية» كل واقعة **ذاتية** تستعمل الشخصية النفسية للمشاهد. إدراك الزمن مثلاً على مستوى الاستفلام الّذي يتعلّق بالعرض ذاته، هو إدراك موضوعي وقابل للقياس الزمني، والحال أنه ذاتي على المستوى المشاهدي. إنّما هو الّذي محل خلاف عندما يقدّر المشاهد أنّ العرض « بطيء» أو أنه «سريع جدّاً». قد يحدث أن تكون ثمة ظواهر «تفصل» بين المستويين. فإنْ شهدت المعطيات الشاشية مثلاً ظواهر تسارع شديد فمن الممكن ألاّ يتّبع بعض المشاهدين نسق التسارع «فينقطعون» عنها. في هذه الحالة يكفّون عن «إدراك» ما يجري وينتهي بهم الأمر إلى ألا يكون لهم بعد ذلك إلاّ ارتسام بالفوضى والخلط.

مثل هذا الفتق يُلاحظ أيضاً في حالة استعمال بعض الخدع، درجة اعتباطيتها تفسد عليها مصداقيتها: هكذا تؤشر لحظة التقليص في الإيقاع الموسيقي توقّف الزمن في فيلم زوّار اللّيل لمارسال كارني Marcel Carné (1943).

و يحدّد إتيان سوريو أيضاً أنّ الوقائع المشاهَدة تمتد إلى أبعد بكثير من مدّة العرض: فهي تدمج بالخصوص انطباع المشاهد عند الخروج من الفيلم وجميع الوقائع المتعلقة بالتأثير العميق الذي مارسه الفيلم فيما بعد أكان بالتّذكر أو كان بضرب من الانطباع المنتج لأنماط سلوك. والأمر كذلك بالنسبة إلى حال الترقّب الّذي يُحدثه مُلْصَق الفيلم الذي يُشكل واقعة «مشاهدة» ما قبل استفلامية (المجلة الدولية لعلوم السينما عدد7 – 8).

4.1. مُشاهد السينما، «الإنسان الخيالي».

في 1956 أصدر إدغار موران محاولته بعنوان **السينما أو الإنسان الخيالي**، (منشورات مينوي) الموصوفة حينها بالأنثروبولوجيا السوسيولوجية. وفي توطئة لطبعة حديثة للمحاولة نفسها يقدّر المؤلّف «أنّ هذا الكتاب نيّزك» (مقدّمة بتاريخ ديسمبر 1977).

وفعلا فإنّ أهمّية هذه المحاولة الأنثروبولوجيّة وأصالتها لم يقدّرا حقّ قدرهما على نحو كبير خلال العقدين التاليين لها. كذلك هو أمرها، فلأنّها مُجدّدة بعمق، لم تكن قابلة للتّصنيف في أيّ من التصنيفات الجارية حين ظهورها «بما أنّها لم تكن تتحدّث لا عن الفنّ ولا عن الصناعة السينمائيّة، ولم تكن تتعلّق بأيّ فئة من القرّاء المحدّدين مسبّقاً».

بعض الصفحات من محاولة موران نُشرت في البداية في العدد 20 - 24 من المجلّة الدوليّة لعلوم السينما سنة 1955 وهو الأمر الذي يعني النسب المباشر بين النصوص المستوحاة من علوم السينما ومحاولة موران. هي محاولة فضلا عن ذلك مشبعة بالإحالات إلى النظريّة الكلاسيكيّة عن السينما (جون أبشتاين، ر. كانودو، بلا بالاز) وتعتمد على نحو نظاميّ على أعمال ميشوت فان دن بارك Michotte Van Den Berk وجيلبرت كوهين سيات في علوم السينما. ومع ذلك المنظور الأنثروبولوجيّ منظور جديد لكون الأمر يتعلّق بالنّسبة إلى المؤلّف بالتدبّر في السينما على ضوء الأنثروبولوجيا بقدر ما كان التدبّر في السينما على ضوء السينما مسلّماً بأنّ الواقع الخياليّ للسينما يكشفُ بحدّة لا نظير لها بعض الظّواهر الأنثروبولوجيّة:

«كلّ الواقع المُدرَك يمرّ إذن عبر الشّكل الصورة، ثم يُبعث ذكرى أي صورةَ للصّورة. بينما السينما ككلّ المجازات (رسم زيتي، رسم) صورة صورة، لكن كالصورة،هي صورة للصورة المدْركة أو أنّ الصورة المصوّرة وهو الأفضل، صورة متحرّكة أي حيّة، وعلى اعتبار أنّ السينما تمثّلُ للتمثّل الحيّ إنّما هي تدعونا إلى التدبّر في خيال الواقع وواقع الخيال» (إدغار موران، توطئة، 1977).

ينطلقُ موران من تغيّر، في نظره عجيب، لعارضة الأفلام Cinématographe، ذلك الابتكارُ العلميّ، إلى سينما، تلك الآلة المنتجة للخيال. ويدرس أطروحات المبتكرين ويقارنها بتصريحات السينمائيّين الأوائل والنقّاد التي تقدّمُ جميعها مقولة أبولينار Apollinaire التي تعتبرُ «السينما بمثابة مكونة لحياة سرياليّة». آنذاك يستخلصُ إدغار موران لنفسه ملاحظة إتيان سوريو: «ثمّة في الكون السينمائيّ ضرب من جوّ عجائبيّ يكاد يكون فطريا». لكنّه يُبيّنُ فيما بعد المكانة الخياليّة للإدراك السينمائيّ لمّا يتناوله انطلاقا من العلاقة بين الصورة و«الصنو».

وإذ يسترجعُ الأطروحات السارتريّة عن الصورة باعتبارها «حضور - غياب» الشيء حيث الصورة محدّدة باعتبارها حضوراً معيشاً وغياباً حقيقيّاً، فإنّه يحيلُ عندئذ إلى إدراك

العقليّة العتيقة والعقليّة الطفوليّة، العالَمَ واللتين لهما قاسم مشترك ألاّ تكونا بداية واعيتين بغياب الشّيء ويعتقدان في أحلامهما قدر اعتقادهما في يقظتهما.

ويلفي مشاهدُ السينما نفسه في وضعيّة مماثلة أن يمنح «روحًا» للأشياء التي يدركها على الشاشة. هكذا اللّقطة الكبيرة تُحيي الشيء فتجدُ «قطرة الحليب نفسها في فيلم الخطّ العريض لـ س. م إيزنشتاين (1926 - 1929) على هذا النّحو قد وُهبت طاقة رفض وقبول، وحياةَ سيّدةَ نفسها».

و وفق إدغار موران يمثّلُ الإدراكُ السينمائيّ جميع أوجه الإدراك السحريّ، هذا الإدراك مشترك مع الإنسان البدائيّ والطّفل والعُصابيّ. ويتأسسُ على نظام مشترك محدّد «بالاعتقاد في الصّنو[42] وفي الانمساخات Métamorphoses وكلّية الحضور Ubiquité وفي السيولة الكونيّة وفي التماثل المتبادل للكون الصغير والكون الكبير وأنثربولوجيّة المشاكلة الكونيّة Anthropo - Cosmorphisme» (ص 82)، والحالُ أنّ هذه السمات تناسبُ بالضّبط السّمات المكوّنة لعالم السينما.

إن لم تُستشعر، بالنّسبة إلى إدغار موران العلاقات بين بُنى السّحر وبُنى السينما من قبله إلاّ حدساً، فإنّ القرابة على النقيض من ذلك بين عالم الفيلم وعالم الحُلم كانت علاقة مُدركة بشكل متواتر. هكذا يهتدي الفيلم إلى «الصورة المتَخيّلة المخفّفة المُصغرة المكبّرة المقرّبة المحرّفة اللّجوجة للعالم السرّي، حيث ننْزوي في اليقظة كما في المنام، إلى هذه الحياة الأكبر من الحياة حيث تثوي الجرائم والبطولات التي نحققها أبداً وحيث تغرقُ إحباطاتنا وحيث تنبتُ رغباتنا الأكثر جنونًا» (ج. بواسون).

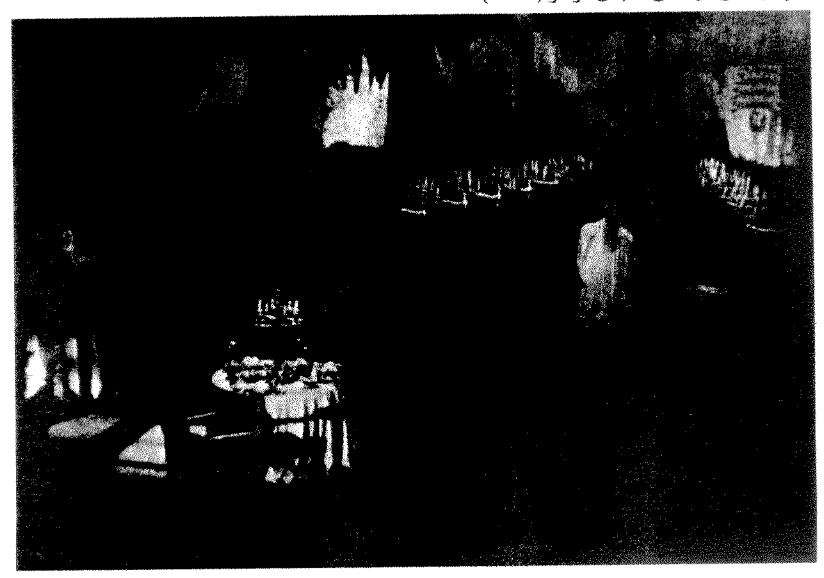
ويحلّلُ المُؤلّف في الفصول اللاحقة الآليّات المشتركة بين الأحلام والفيلم بأن يتناول العرض - التماهي[43] الذي أثناءه عوض أن ترتمي الذات في العالم تبتلع العالم فيها. ثمّ يعمقُ دراسة المساهمة السينمائيّة بأن يعاين أنّ ارتسام الحياة والواقع المخصّ بالصّور السينمائيّة لا ينفصلُ عن استعداد أوّل للمساهمة. فيربطها بغياب المساهمة الحركيّة أو العمليّة أو النّشطة أو بضُمورها ويشترطُ أنّ سلبيّة المُشاهد هذه تجعله في وضعيّة نكوصيّة régressive طُفّل فيها كما لو أنّه تحت تأثير عُصاب اصطناعيّ. ويخلص إلى أنّ تقنيات السينما إنّما هي إثارات Provocations وتسارعات وتكثّفات للعرض - التماهي.

42 الصّنو: الشبيه والمثيل.

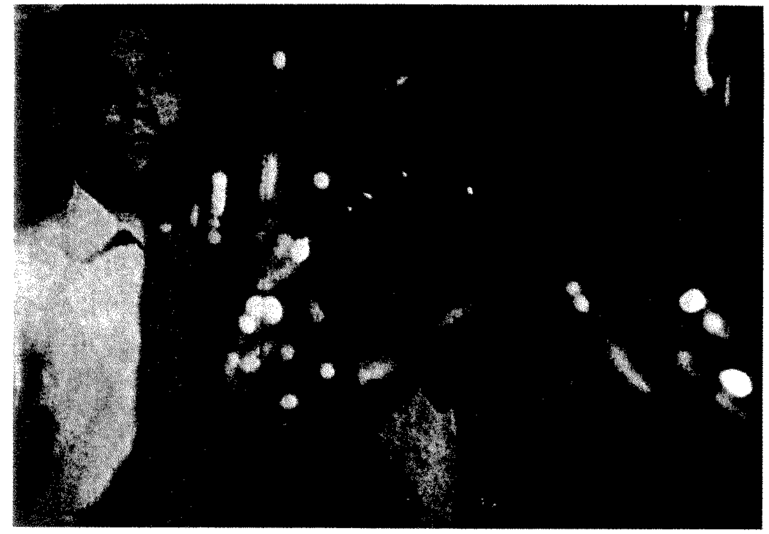
43 التماهي: الميل الى التقليد - التمازج العاطفي



الجميلة والوحش، لجان كوكتو (1946)



أورفي، لجان كوكتو، (1950).





وإذ يُمدّدُ إدغار موران تدبّره فإنّه يولي عناية للتّمييز بين التماهي مع شخصيّة للشّاشة وهو أكثر الظواهر عاديّة وأكثرها ملاحظة وليست إلاّ وجها لظواهر العرض - التماهي، و«العروض - التماهيات متعدّدة المعاني» التي تتجاوز إطار الشخصيّات وتُسهمُ في ارتماء المشاهد سواء في وسط الفيلم أو في حدث الفيلم. وتنيرُ سمة تعدّد المعاني التي للتماهي معاينةً سوسيولوجيّة أولى ناهيك أنّها منسيّة غالباً: إنّها تباين الأفلام ونخبويّة الذوق عند الجمهور نفسه: «هكذا فإنّ

التماهي مع الصنو كالتماهي مع الأجنبيّ كلاهما يثيرهما الفيلم. وهذا الوجه الثاني إنّما هو الذي يقطعُ على نحو بيّن جدّاً مع مساهمات الحياة الحقيقيّة» (ص 110).

في الفقرة بعنوان «تقنيات الإشباع العاطفيّ» ضمن الفصل الرابع بعنوان: «روح السينما» يلخّص إدغار موران فرضيّة بحثه ويقدّمها كالآتي:

«بتنمية السّحر الخفيّ للصورة أترعت آلة التّصوير Cinématographe بالإسهامات حتى إنها مسخت سينما. نقطة الانطلاق كانت التّضاعف التصويريّ المُتحرّك والمعكوس على الشّاشة التي منها بدأت رأساً سيرورة توليدية تقضي بالإثارة المتسلسلة.

إنّ سِحر الصّورة وصورة العالم التي في متناول اليد هما اللذان حدّدا الفرجة. والفرجة هي التي أثارت تكوين بُنى جديدة في صلب الفيلم: كذلك هي السينما نتاج هذه السيرورة. كانت آلة التّصوير تفترضُ المشاركة، فكانت السينما تثيرها فتتفتّقُ العروضُ - التماهيات وتتدامج في صلب أنثربولوجيّة المشاكلة الكونيّة (...) يتعينُ بخاصّة اعتبار هذه الظواهر السحريّة طلاسم لغة عاطفيّة»

(Le cinéma ou l'homme imaginaire، Ed de Minuit، p. 118).

التحليلات اللاحقة تعمّقُ تدبّر علوم السينما في ارتسام الواقع ومعضلة الموضوعيّة السينمائيّة لمّا تُلاحظ أنّ الكاميرا تفخّخُ مسالك إدراكنا البصريّ: «لقد وجدت الكاميرا عمليّاً حركيّة هي حركيّة الرّؤية النفسيّة» (ر. زازو R. Zazzo) وتتعرّض أيضاً إلى ما يُسمّيه «عقدة الحلم والواقع». بما أنّ عالم الفيلم يخلطُ خاصيّات الحلم بدقّة الواقع بأن يمنح المُشاهد ماديّة خارجيّة عنه، أقلّها الانطباعُ متروكًا على لفافة الصور.

لا يسعنا ألاّ نكون مذهولين اليوم بإفادة أطروحات إدغار موران وحيثياتها التي سبق ظهورها ظهور أعمال التحليل النفسي العَلامي للفيلم مثلما يعرضه كريستيان ماتز في كتاب **الدال الخياليّ** (1979)، وأيضًا المقاربات الأحدث لمؤلّف مثل جون لويس شيفر Jean Louis Schéfer في كتاب **إنسان السينما العادي** (1980) الذي سوف نتناوله لاحقًا (انظر «مشاهد السينما وذات التحليل النفسيّ: الرهان»).

5.1. مقاربة جديدة لمُشاهد السينما.

مسألة المُشاهِد هذه التي مثلما كنّا نرى للتوّ، كانت من قبل في قلب نقاشات المدرسة

السينمائيّة للخمسينيات (ضمن منظور نفسيّ أكثر منه تحليليّ نفسيّ) تعرّضت خلال السبعينيات بعد تطوّر علم العلامة إلى «دفع» مفاجئ، يبدو أنّه تباطأ اليوم.

عندما شرع علم العلامة في التشكّل نظريةً رائدة في حقل السينما، نذرت نفسها بالأساس أسوة بمنوال الألسنيّة، للتّحليل الملازم للّغة السينمائيّة ولشفراتها التي كانت تقضي، بصرامة منهجيّة كبيرة، أن تؤخذ ذات المُشاهد في الاعتبار. ذاك هو عهد «المَنْظميّة الكبيرة» لكريستيان ماتز، حتّى تأخذ مثالا تاريخيًا.

ثمّ، على إثر أعمال رولان بارت، تحوّل اهتمام علم العَلامة بوضوح من دراسة الشفرات إلى دراسة النّصوص (انظر الفصل السابق). في تغيّر المنظور هذا، كنّا نكتشف من جديد حضور موقع القارئ في الجوف ضمن النصّ نفسه على الأقلّ، وفي مستوى أوّل للقارئ باعتباره هو الذي يمفصلُ الشفرات وينجزُ العمل المناط بها. هذه المرحلة التي أطلقها إصدار S/Z لرولان بارت شهدت تكاثراً للتحاليل النصّية للفيلم حيث طَفق يرتسم بين السّطور موقع المشاهد ووظيفته. تطور البحث النظريّ هذا لا يسعه ألاّ يفضي إلى أعمال تتناول على نحو خصوصيّ أكثر ومباشر أكثر مسألة مُشاهد السينما من زاوية نظر ما وراء الحالة النفسية[44] métapsychologie مثل أعمال جون لويس برودي أو كريستيان ماتز.

وفق هذا الجانب نفسه المُتصل بمُقاربة نظريّة المشاهد يتهيّأ البحث على زوايا تناول جمّة. نذكر منها أربعاً رئيسة من بين تلك التي صدّقت في الأعمال النظريّة التي سوف نتحدّث عنها.

1. ما هي رغبة مُشاهد السينما؟ ما هي طبيعة هذه الرغبة التي تدفعنا إلى أن نحبس أنفاسنا طيلة ساعتين في قاعة معتّمة فيها تهتزّ على شاشة ظلال Ombres هاربة متحرّكة؟ علامَ سنبحث هناك؟ ما الذي يُستبدلُ مقابل ثمن التذكرة؟ بالتأكيد يتعيّنُ البحث عن الإجابة من جهة حالة التنازل والوحدة والنقص: فمشاهد السينما هو بالأحرى دوماً لاجئ يتعلّق الأمرُ بالنّسبة إليه بتعويض بعض خسارة لا تعوّض، حتى وإن كان مقابل نكوص عابر مُنَظَّم اجتماعيّاً طيلة العرض.

2. أيّة ذات - مشاهدة تنتجها العدّة السينمائيّة: القاعة المعتّمة، تعليقُ القوّة الحركيّة،

44 كلمة تُستخدَم للحديث عن النظرية العامة المتصلة بنفسية الفرد.

التوظيف الأقصى للوظائف البصريّة والسمعيّة؟ لا يساور أحداً الشكّ أنّ الذات المشاهدة مثلما تعدّ في العدّة السينمائيّة لا تجد بعضاً من الظروف والشروط التي فيها عيش، في الخيال، المشهد البدائيّ: فالشّعور نفسه بالإقصاء أمام هذا المَشهد الذي قطّعته شاشة السينما كأنّما قطّعته المنطقة المُحيطة بالقفل، والشّعور نفسه بالتماهي مع الشخصيّات التي تهتزّ على ذاك الرُّكح[45] الذي هو مقصيّ منه، وغريزة التلصص نفسها، والعجز الحركيّ نفسه، وهيمنة النظر والسمع نفسها.

3. ما هو النّظام الميتانفسي métapsychologique للذات - المشاهدة أثناء عرض الفيلم؟ أنّى موقعه إزاء الحالات الشبيهة بالحُلم والهوامّ والهلوسة والتنويم المغناطيسيّ؟

4. ما هو موقع المُشاهد في توارد الفيلم بالمعنى الدّقيق؟ كيف يُشكّلُ الفيلم مشاهده في ديناميكيّة تقدمه؟ أثناء العرض وبعده وفي الذكرى؟ هل لنا أن نتحدّث عن اشتغال للفيلم بالنّسبة إلى مشاهد على المعنى الذي تأتّى لفرويد فيه الحديثُ عن اشتغال للحلم؟

لقد حدث هذا التقدم النظريّ الحديث نسبيّاً والسريعُ مقارنة بالتاريخ الإجمالي لنظريّة السينما في دفعات متعاقبة، في ضرب من الفوضى على نحو متفاوت تماماً وغير منسّق، بخصوص استكشاف توجّهاته الرئيسة - التي أغنيَ بعضها في حمّى النقاش، فألفت نفسها موظّفة إلى أقصاها في حين كانت أخرى، لأسباب ضمنية صرفة، تُترك بوراً.

عن هذا العرض المضجر قليلاً و«المنشطر» بالضرورة لمختلف هذه البحوث النظريّة التي يَصعَبُ تقييمها بسبب غيابُ المسافة النقديّة عنها، آثرنا إذن استكشافاً منهجيّاً أكثر (ومستجدّ أكثر) لما اصطُلح على تسميته «التماهي» عند مُشاهد السينما - بعد عطفة بدت لنا ضروريّة على وصف مفهوم التحليل النفسيّ هذا.

لقد ظننّا بالفعل من المفيد أكثر أن نمفصل بطريقة متجانسة أحد المقاربات الممكنة للمسألة بأن نبسط لأقصى حدّ التبعات النظريّة، أكثر ممّا نتعثّر في وصف كلّ المقاربات الجنينية والفوضويّة تقريباً لهذه المسألة المستقبليّة لنظريّة السينما، ألا هي مسألة المُشاهد.

2. مشاهد السينما والتماهي مع الفيلم.

1.2. دور التماهي في التشكيل الخيالي للأنا حسب نظرية التحليل النفسي.

أتاحت متسلسلة من التماثلات لنظريّة السينما تقريب المُشاهد من موضوع التحليل النفسيّ من خلال عدد معيّن من الوضعيات Postures والآليات النفسيّة. مع ذلك يجدرُ بادئ ذي بدء أن نأتي على ما تقصده نظريّةُ التحليل النفسيّ بالتماهي على جهة أنّ المفاهيم

45 الرُّكح: الرُّكنُ - والناحية المشرقة على فَضاء - والساحة والفِناء

سليلة هذا التخصّص أفضت إلى استعمال «فظّ» بصورة خاصّة في حقل النظريّة والنقد السينمائيّين وأفرزت بالمناسبة ذاتها التباسات عديدة.

يحتلُّ مفهوم التماهي في نظريّة التحليل النفسي مكاناً مركزيّاً وذلك منذ إنشاء سيغموند فرويد النظريّة الثانية عن الجهاز النفسيّ (التي يقال لها النموذج Topique الثاني) سنة 1923 فيها وضع الهو والأنا والأنا الأعلى. بعيداً عن أن يكون **التماهي** آليّة نفسيّة من بين أخرى هو في الوقت نفسه الآلية الأساسُ لبناء خيال الأنا (الوظيفة المؤسِّسة) والنواة، والنموذج الأصل لعدد معيّن من المرجعيّات والسيرورات النفسيّة اللاحقة التي حالما تتشكّلُ بها الأنا، سوف تستمرّ في التغاير (وظيفة التصفيف Matricielle).

2. 1.1. التماهي الأوّلي.

تنوّع معنى هذا التعبير، «تماهٍ أوّلي»، تنوّعاً هائلاً في معجم نظريّة التحليل النفسيّ سواء عبر الزّمن أو من مؤلّف إلى آخر. ها هنا سوف نقصدُ به المعنى الذي استخدمه فرويد على أنّه «تماهٍ مباشر ودونما وساطة يحتل موقعاً ما قبليّاً لكلّ توظيف للشّيء».

بالنّسبة إلى سيغموند فرويد كانت الذاتُ البشريّة في الأزمنة الأولى لوجودها في المرحلة التي تسبقُ عقدة أوديب في حالة لا متميّزة نسبيّاً حيث لم يتأتّ للشّيء والذات والأنا والآخر أن يُتّخذوا على أنّهم مستقلّين.

التماهي الأوّلي الموسوم بسيرورة الاستدماج الشفوي هو «أكثر أشكال العلاقة العاطفيّة بالشّيء أصالة». وتتّسمُ هذه العلاقةُ الأولى بالشّيء، في الحالة الراهنة الأمّ، ببعض لبس وبعض لا تميّز بين الأنا والآخر.

خلال هذه المرحلة الشفهية البدائيّة لنموّ الذات الموسومة بسيرورة الاستدماج لا يتسنّى التمييزُ بين توظيف الشيء (الذي يتّخذُ الشيءَ آخر مستقلاً ومرغوباً به) والتماهي مع الشيء. هذا التماهي مع الشيء ليس منفصلاً عن التجربة المسماة «مرحلة المرآة».

2. 1. 2. «مرحلة المرآة».

إنّما خلال مرحلة المرآة هذه سوف تتأسّس إمكانيّة علاقة ثنائيّة بين الذات والشيء، بين الأنا والآخر.

جاك لاكان Jacques Lacan الذي صاغ نظريّة مرحلة المرآة هذه، يقدّرها بين ستّة أشهر وثمانية عشر شهراً. في هذه الفترة من نموّ الطفل، فإنّه لا يزالُ في حالة عجز حركي

نسبيّ، ولا يزالُ ينسّقُ حركاته على نحو سيّء جدّاً. إنّما بواسطة **النظر** لما يكتشف في المرآة صورته المختصة به وصورة الصنو (صورة الأمّ التي تحمله مثلاً)، سوف يشكّلُ خياليّاً وحدته الجسديّة: سوف يتماهى مع ذاته باعتبارها وحدة بأن يُدرك الصنو على أنّه آخر.

هذه اللّحظة التي يدركُ فيها الطفل صورته الخاصة به في مرآة، لحظة مصيريّة في تكوين الأنا: يشدّد جاك لاكان على حقيقة أنّ هذا المشروع الأوّل للأنا وهذا التغاير الأوّل للذات ينبني على قاعدة **التماهي مع صورة** في علاقة ثنائيّة ومباشرة وخاصة بالخيال. ولوج الخيال هذا يسبق النفاذ إلى الرمزيّ.

يشرع الطفل في بناء أناه بأن يتماهى مع صورة الصنو الآخر بما هو شكل للوحدة الجسديّة. تجربة المرآة، تلك المؤسِّسة لشكل رئيس لـ الأنا، هي تجربة تماه فيها تَنشأ الأنا، تنحتُ نفسها منذ الوهلة الأولى كتشكّل خياليّ. ويمثّل هذا التماهي مع الصنو في مستوى الخيال منوال جميع التماهيات اللاحقة التي يقال لها ثانويّة والتي بها سوف تَتَبَنْيَنُ وتتميّز فيما بعد شخصيّة الذات.

تُوافق مرحلة المرآة هذه، بالنّسبة إلى جاك لاكان نشأة النرجسيّة المرتبطة في الأساس بالتماهي. والنرجسيّة بدءاً هي ذاك الإغواءُ العاطفيّ للذات بهذه الصورة الأولى في المرآة التي يشكّل فيها الطّفلُ وحدته الجسدية على منوال صورة الآخر: فتكونُ مرحلة المرآة عندئذ النموذج الأصل لكلّ تماه نرجسيّ مع الشّيء. هذا التماهي النرجسيّ مع الشّيء» يحملنا إلى قلب معضلة مُشاهد السينما:

إنّما جون لويس بودري الذي أبرز بدقّة مماثلة مزدوجة بين وضعيّة «الطّفل في المرآة» ووضعيّة المشاهد في السينما.

مماثلة أولى: بين المرآة والشاشة. إنّنا حقيقة، في الحالتين، إزاء سطح مؤطّر ومحدود وتُخوم. هذه الخاصيّة التي للمرآة (والشاشة) إنّما هي، بلا شكّ، ما يُتيحُ لها بالأساس عزل شيء من العالم وفي الوقت نفسه تشكيله شيئاً كلّياً.

نعلم كم يقاومُ الإطارُ في السينما أن يُدرك في وظيفته التي تقضي بالقطع Découpe وأنّى يؤدّي في الحال الشيء الأكثر جزئيةً والجسد الأكثرُ تفتيتا، في نظر المشاهد، وظيفة الشيء الكامل، الشيء الذي أعيد تجميعه بقوّة الإطار الجاذبة. كذلك هي جلّ اللّقطات الكبرى في السينما الكلاسيكيّة. يبدو

أنّ سينمائيّين قلائل كان لهم مشروع. المُربك للمشاهد إيديولوجيّاً، معالجة الإطار في وظيفته التي تقضي بالقطع. في السينما المعاصرة نذكرُ جون ماري ستروب Jean - Marie Straub الذي تشهد أفلامه في كلّ لقطة على هذا التصوّر المختلف للإطار.

بالنّسبة إلى كريستيان ماتز إذا كانت الشاشة تعادل بشكل ما المرآة الأوّلية، فثمّة بينهما فرق جوهريّ بينهما إنّه ثمّة صورة، الشاشة على نقيض المرآة، لا تعكسها أبداً، هي صورة الجسد الخاص بالمشاهد. ذاك أمر ليس من غير تجاوب مع التعريف الذي أعطاهُ رولان بارت للصورة: «الصورة هي ما أنا منه مَقصيّ... فأنا لست داخل المشهد: الصورة من غير أحجية». مماثلة ثانية: بين حالة العجز الحركيّ للطّفل ووضعيّة المشاهد التي لزمت عن العُدّة السينمائيّة.

يشدّدُ جاك لاكان على شرط مزدوج مرتبط بالولادة البيولوجيّة المبكّرة للمولود، يحدّدُ **التشكّل الخياليّ للأنا** أثناء مرحلة المرآة: فعدم النّضج الحركيّ للطّفل وعدم تناسقه هما اللّذان يؤدّيان به إلى استباق وحدته الجسديّة خياليّاً، وعلى العكس إلى النّضج المبكّر لبنيته البصريّة.

نجد في منح القوة الحركيّة والدّور المتعاظم للوظيفيّة البصريّة خصيصتين لوضعيّة مشاهد السينما. ما من شيء إلاّ ويجري كما لو أنّ العُدّة التي أوجدتها المؤسّسة السينمائيّة (الشاشة التي تعكس لنا صورة أجسام أخرى، وضعيّة الجلوس والجمود، لتوظيف أقصى للنّشاط البصريّ المركّز على الشاشة بسبب العتمة المُسْدلة) تحاكي أو تعيد جزئياً إنتاج الشروط التي سبقت في الطفولة المبكّرة تشكيل خيال الأنا أثناء مرحلة المرآة.

إنّ إعجاب السينمائيّين بالمرايا والانعكاسات من كلّ نوع منذ أن كانت السينما، تمّ التطرّق إليه في أحيان كثيرة إن لم نقل تمّ تحليله، حتّى إنّ بعض السينمائيين مثل جوزيف لوزاي Joseph Losey في فيلم الخادم 1963 وفيلم حفلة سرّية (1969) اتّخذوا لأنفسهم من لقطات المرآة هذه «تخصّصا». إيثار السينما هذا للمرايا له بكلّ بداهة محدّدات أخرى. لكن ليس مُحرّما أن نرى فيه في مقدّمة جميع الأسباب الجماليّة أو المضمونيّة بالمعنى الدقيق صدى لهذه المماثلة بين الشاشة والمرآة الأوّليّة.

المستوى الثاني للتماهي: التماهي الثانويّ ويتعلّقُ بشكل كبير بعقدة أوديب.

2. 1. 3. التماهيات الثانويّة ومرحلة أوديب.

معلومة هي المنزلة المؤسّسة لعقدة أوديب في نظريّة التحليل النفسيّ والدّور المركزيّ الذي منحه فرويد لتلك الأزمة ولموقعها وَقرارها في بنْية الشخصيّة. كذلك الأمرُ بالنّسبة إلى جاك لاكان، إذ إنّ أوديب يسمُ تغيّراً جذريّاً للكائن البشريّ والعبور من العلاقة الثنائيّة المختصّة بالخيال (التي كانت تسمُ مرحلة المرآة) إلى سجلّ الرمزيّ، عُبورٌ سوف يجيزُ له التشكّلَ ذاتًا بأن يبنيها في تفرّدها.

تَلقى هذه الأزمة التي قدّرها فرويد بين ثلاثة وخمسة أعوام تحديداً، منتهاها في بنية **التماهيات الثانويّة** التي سوف تتلو وتحلّ محلّ العلاقات بالأب والأمّ في البنية الثلاثيّة لعقدة أوديب وتُطبع بطابعها. يتطلّبُ الأمرُ إذن العودة سريعا إلى الوصف الذي أعطاه فرويد لعقدة أوديب، على الرّغم، أو بالأحرى، بسبب التعميم المبسّط قليلاً الذي يجول في شأن هذا المفهوم الفرويدي. تتّسم عقدة أوديب، حتّى نمرّ مرور الكرام، بجملة توظيفات على الوالدين بوساطة جملة من الرغبات: حبّ ورغبة جنسيّة في أحد الأبوين من الجنس المقابل، كره غيور ورغبة في الموت لأحد الأبوين من الجنس عينه منظوراً إليه على أنّه منافس وسلطة مُحرّمة.

إذا اكتفينا وقتيًّا عند هذا الشّكل البسيط، الذي يقالُ له «إيجابيّ»، لعقدة أوديب بوسعنا أن نلاحظ ازدواجيّة جوهريّة: فالصبيّ الصغير مثلاً الذي بدأ يوجّه إلى أمّه رغباته اللوبيديّة، يشعر حيال أبيه بشعور معاد، لكن في الوقت نفسه وبفعل هذا **النقصان** عينه في إشباع هذه الرغبة التي تكون الأمّ موضوعاً محرّماً عليه، فإنّه سوف يتماهى مع الأب، مع ذاك الذي هو مُدْرك بمنزلة المعتدي، وبمنزلة المنافس الذي يكون في الوضعيّة الثلاثيّة الأوديبيّة، يعارضُ الرغبة. هكذا يلفي الصبيُّ الصغيرُ نفسه في وضعية الرغبة بأمّه وبالتالي كره أبيه والتنعّم خياليّاً، بواسطة التماهي، بحقوقه الجنسيّة على أمّه. وبالطريقة نفسها التي أقصي فيها الصبيّ الصغير من المشهد البدائيّ الذي عاشه بمثابة نكوص، ينكصُ إلى تماهٍ مع المعتدي الذي هو في الحالة الراهنة أبوه.

في السينما حيث مشاهد الاعتداء الجسديّة أو النفسيّة متواترة وحيث الأمر يتعلّقُ با ختصاص مأساويّ أساسيّ مهيّأ سلفاً لتماهٍ قويّ، سوف يجدُ المشاهد نفسه في أحيان كثيرة جداً صلب الوضعيّة المزدوجة التي تقضي بالتماهي في آن واحد مع المعتدي والمُعْتَدَى عليه، مع الجلاّد والضحية. هي ازدواجيّة سمتها الغامضة ملازمة لمتعة المشاهد في هذا لصنف من المتتاليات أيّاً كانت النوايا

الواعية للمخرج، وهي في مقام أسّ الافتتان الذي تمارسه سينما الرعب أو التشويق؛ انظر نجاح أفلام مثل ذهان Psycho لألفريد هيتشكوك (1961) أو حديثاً أليان Alien لريدلي سكوت Ridley Scott (1979).

إضافة إلى ذلك كان فرويد يشدّدُ دائماً، على نقيض كلّ تبسيط لعقدة أوديب، على الازدواجية الجوهريّة للتّوظيفات على الوالدين خلال الأزمة الأوديبيّة، ازدواجية مرتبطة بالثنائيّة – الجنسيّة للطفل: فبواسطة استعمال مكوّنات المثليّة الجنسيّة تبدو عقدة أوديب دائماً في الوقت نفسه في شكلها الذي يُقالُ له «سلبيّ»: حبّ ورغبة إزاء أحد الأبوين من الجنس نفسه، غيرة وكره لأحد الأبوين من الجنس المقابل.

«التماهي، يقولُ فرويد، هو فضلا عن ذلك مزدوج منذ البداية، فبالإمكان أن يوجّه سواء تلقاء التعبير عن العطف أو تلقاء التعبير عن الرغبة في الإلغاء... من اليسير أن نعبّر في جملة عن هذا

«الاختلاف بين التماهي مع الأب والتعلّق بالأب باعتباره شيئاً جنسيّاً: في الحالة الأولى الأب هو ما نريد أن **نكون**، وفي الحالة الثانية هو ما نريد أن **يكون لنا**».

العلاقات الأوديبيّة هي إذن علاقات معقّدة ومزدوجة دوما وكلّ «منوال» للأب وللأمّ يمكنُ أن يُفيد فيها معا طبقا لما نكون عليه ولما يكونُ لنا بما هو ذات وموضوعٌ للرّغبة على جهة التماهي (الرغبة في أن نكون عليه) أو التعلّق اللوبيدي (الرغبة في أن يكون لنا).

في الفيلم الكلاسيكي تلفي الشخصيّة نفسها مأخوذة، بواسطة اللّعب المركّب للنظرات والتقطيع، في مراوحة مَثيلَة، فهي طوراً الذات التي للنّظرة (تلك التي ترى المشهد بالآخرين) وطوراً آخر شيء أمام نظر الآخر (شخصيّة أخرى أو المشاهد). بهذا اللعب بالنظرات الذي يتوسّط فيه موقع الكاميرا، يقترح التقطيع الكلاسيكيّ لمشهد السينما على المشاهد بطريقة عادية تماماً ومتأصّلة في الشفرة، هذه الازدواجيّة المكانيّة Statutaire للشخصيّة إزاء النظر وإزاء الرغبة في الآخر وإزاء المشاهد. هذه السيرورة أبرزها على نحو جليّ ريمون بلُور في تحليلاته لفيلم الطيور لهيتشكوك وفيلم الغفوة الكبرى لهاوكس ونيك براون Nick Browne بخصوص فيلم النزهة الرائعة لفورد.

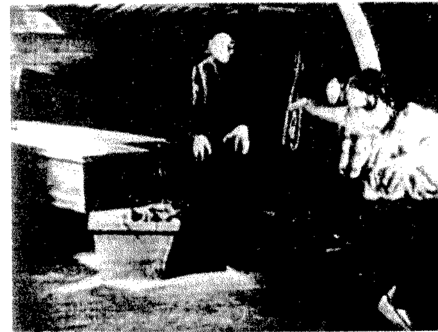
نوسفيراتو، لف.و. ميرنو













الرعب في السينما الصامتة

الرعب في السينما الناطقة



دراغولا، لتود برونينغ (1931)

فرانكشتاين، الرجل الذي خلق وحشا، لجيمس وال (1931).



كابوس دراغولا، لتريني فيشر (1958).



نهاية الفترة الأوديبيّة ومنتهى الأزمة سوف تتحقّق تقريباً حسب الذوات عبر ثنيّة التماهي. فيتمّ التخلّي عن التوظيفات في الأقارب بما هي كذلك وتتحوّل إلى متسلسلة من التماهيات يقال لها «ثانويّة» بها سوف تتأسسُ مختلفُ مرجعيّات الأنا والأنا الأعلى والأنا المثالية. هكذا ينحدرُ الأنا الأعلى كي نأخذ المثال الذي يبسطه في جلّ الأحيان سيغموند فرويد، مباشرة من العلاقة الأوديبيّة بالأب باعتباره مرجعيّة مُحرِّمة وعقبة دون تحقيق الرغبات.

2. 1. 4. التماهي الثانوي والأنا.

تأخذ تلك التماهيات الثانويّة التي بها سوف تخرجُ الذاتُ، بشكل موفق تقريباً من الأزمة الأوديبيّة، إذن، بنيويّا تتمة التوظيفات الأوديبيّة ومكانها وتقوم بتشكيل الأنا وشخصيّة الذات. وتلك التماهيات هي سجلّ جميع التماهيات المستقبليّة للذات التي بها سوف تتميّز أناها شيئاً فشيئاً.

من الواضح أنّ التماهيات الثانويّة التي يظلُّ نموذجها الأصليّ العلاقات ضمن المثلّث الأوديبي (الذي كنّا رأينا تعقّده) محكوم عليها بالازدواجية بسبب هذا المنشأ الأوديبي ذاته.

ضمن هذا النموّ المكوّن لـ أنا بواسطة ولوج الخيال السابق للنفاذ إلى الرمزيّ، التماهي هو المبدأ الأساسيّ للبناء الخياليّ للأنا. ونُدين لجاك لاكان أنْ شدّد على هذه الوظيفة الخياليّة للأنا: تعرّف الأنا بتماه مع صورة الآخر «لأجل آخر وبآخر».

وليست الأنا مركز الذات ومَكاناً لصياغة ما، إنّما هي مُشَكَّلة بالأحرى، وفق تعبير لاكان، من «ما سقط من التماهيات» bric - à - brac وبواسطة مُجْمَل عرضيّ، ومتنافر، وغالباً صراعي، خليط حقيقيّ من صور من كلّ حدب وصوب. وبعيداً عن أن تكون الأنا موضع لصياغة ما لمعرفة الذات بذاتها، فإنّها قد تُعرِّفُ نفسها بالأحرى في وظيفتها التي تقضي بالجهل بالذات: من خلال لعبة التماهي المُستمرة فإنّ الأنا محكوم عليها منذ نشأتها بالخيال والخداع فتبني نفسها بتماهيات متعاقبة، بمثابة مرجعيّة خياليّة فيها تنزعُ الذاتُ إلى الاغتراب رغم أنّها مع ذلك **الشرطُ اللازم** لاهتداء الذات إلى نفسها وبلوغها اللّغة ونفاذها إلى الرمزيّ.

بطبيعة الحال سوف تكون التجاربُ الثقافيّة من نوع هذه التماهيات الثانويّة اللاحقة طوال حياة الذات. وسوف تلعب الرواية والمسرحُ والسينما باعتبارها تجارب ثقافيّة ذات تماه شديد (عبر مسرحة الآخر صورة للصنو) دوراً مميّزاً في هذه التماهيات الثانويّة الثقافيّة.

وسوف تستمرّ مثلاً أمثولة الأنا في الانبناء والنموّ بالتماهي مع نماذج مختلفة جدّاً إن لم نقل متناقضة نسبياً، اعترضتها الذات سواء في تجربتها الواقعية أو في حياتها الثقافية.

مجمل هذه التماهيات ذات الأصل المتباين لا يكوّن نسقاً علائقياً متجانساً إنّما تشبه بالأحرى تجاوراً لأمثولات شتّى تقريباً متساوق بعضها مع بعض.

2.2. التماهي باعتباره نكوصا نرجسيًا.

ثمّة سمة أخرى هامّة لمُشاهد السينما، هي أنّ الأمر يتعلقُ بذات في «حالة حرمان».

2.2.1. السمة النكوصيَة للتماهي.

«يمثّلُ التماهي أكثر الأشكال البدائيّة للتعلّق العاطفيّ... فغالباً ما يحدث أن يترك الشيء اللوبيدي المكان للتماهي...».

في كلّ مرّة ينساق فيها فرويد إلى وصف هذا التحوّل من **اختيار للشّيء** (على جهة الكينونة) إلى **التماهي مع الشيء** (على جهة التملّك) يشدّد على سمتها النكوصيّة: في هذا العبور إلى التماهي، الأمرُ يتعلّقُ حقّاً، بالنّسبة إلى ذات قَدْ شُكّلت بنكوص إلى طور سابق للعلاقة بالشّيء هو طور بدائيّ أكثر ولا متميّز أكثر من التعلّق اللوبيديّ بالشّيء.

و يتأسّسُ هذا النّكوص في جلّ الأحيان على حالة حرمان أتعلّق الأمرُ بردّ فعل لفقدان الشيء (في حالة الحِداد مثلا) أو في حالة عُزلة دائمة أكثر، بمعنى حالة حرمان يتعلق بالآخر:

«عندما فقدنا الشيء، يقول فرويد، أو عندما وجدنا أنفسنا مرغمين على التخلّي عنه، يحدثُ في أحيان كثيرة أن نستعيض لأنفسنا بأن نتماهى مع الشيء المعنيّ بأن نشيّده من جديد في الأنا بحيث ينكصُ ها هنا الاختيارُ الشيئيّ Objectal إلى التماهي».

تستحقّ السمة النكوصيّة للتماهي المرتبط بحالة الحِرمان بعض الملاحظات بخصوص مُشاهد السينما. يجبُ أن يكون واضحا في البداية أن السينما تجربة ثقافيَة مَقبولة، ومُقَرَّة نسبيًا، وأنّ مشاهد الفيلم يعلم جيّداً كقارئ الرواية أنّ تلك التّجربة تستبعد مبدئيّاً كلّ اختيار شيئيّ للسّبب الواضح أنّ الشّيء المُصوّر على الشاشة هو - بعدُ - شيء غائب، صورة، «دالّ خياليّ» «مثلما كان يقول كريستسان ماتز، وليس أدنى من ذلك حقيقة أنّ اختيار الدخول إلى قاعة سينما يتبعُ دوماً، على وجه التقريب، نكوصاً مَرضيّاً ووضع هذا العالم بين قوسين الذي ينتسب على نحو دقيق للفعل واختيار الشّيء ومخاطره، لصالح تماهٍ مع العالم الخياليّ للمتخيّل. وأنّ هذه الرّغبة في النّكوص (حتّى مطقّسة اجتماعيّاً: فالذّهابُ إلى السينما نشاطٌ ثقافيّ شرعيّ وقليل التبعات) هي المؤشّرُ على أنّ مشاهد السينما يظلُّ من جانب الشرعيّات الثقافيّة ذاتها

في حالة حرمان، فريسة لحداد العزلة. وليس الأمرُ كذلك إطلاقًا لمُشاهد التلفزة، فهو في حالة من الانزواء والعزلة أقلّ بكثير وميّال بالمناسبة ذاتها، أقلّ بكثير إلى تماهٍ شديد.

2. 2. 2. السمة النرجسية للتماهي.

التماهي نكوص من الصّنف **النرجسيّ** على جهة أنّه يُتيحُ ترميم الشّيء الغائب أو المفقود، في الأنا وإنكار، بهذا الترميم النرجسيّ، الغياب أو الفقدان.

ذاك ما يجعلُ غي روزولاتو Guy Rosolato يقولُ: إنّ التماهي «يعطي الذات إمكان الإشباع دونما اللّجوء إلى الشيء الخارجيّ. فالتماهي يُتيحُ تقليص العلاقات بالآخر (في حالات العصاب) أو حذفها (في حالة نرجسيّة مطلقة)».

إن كان التماهي مع الآخر يتمثّلُ في تشييده في الأنا، فهذه العلاقة النرجسيّة، بعيداً عن الواقع، يُمكنها أن تنزع إلى أن تقوم، مع ربح واضح لفائدة الذات، مقام صروف اختيار الشيء. ولا تستقيمُ هذه السيرورة من دون التذكير «بانطواء» المُشيِّء على المُشيَّأ القابل للاستعمال كيفما نشاءُ وأنّى نشاءُ والمتوفّر باستمرار ضمن نظام للأشياء طليق من كلّ علاقة حقيقيّة بالآخر ومن مَخاطره.

للتماهي النرجسيّ إذن ميل إلى تثمين الوحدة والعلاقة الهوامية على حساب العلاقة بالشّيء. ويُقدّم نفسه حلاً يقضي بالانكفاء على الذات بعيداً عن الشّيء. حسب جيل دولوز Gilles Deleuze نكون مخطئين إن نحن نعرّف التماهي مثلما هو شائع بمثابة ردّ فعل لفقدان الشيء ولحالة الحرمان وبمثابة ترميم ما بعديّ، والحال أنّ التماهي قد يكون أيضاً الأوّل و«يحدّد هذا الفقدان ويُسَبّبه وحتّى يرغب إليه».

ويُستثمر هذا المكوّن النرجسيّ للتماهي، وهذا المَيل إلى الوحدة وإلى الانكفاء عن الدّنيا (وإن كان إلاّ لساعة ونصف الساعة)، على نحو واسع، في الرغبة في الذهاب إلى السينما ومتعة المُشاهد. عندئذ بوسعنا القول إنَّهُ يلزم عن السينما وبخاصّة السينما الروائية مثلما تشكّلت مؤسّساتيّا كي توظّف للتماهي دائماً في مقدّمة كلّ إنكار ثقافيّ أو إيديولوجيّ، مُشاهِد في حالة نكوص نرجسيّ أي منكفئ عن الدّنيا بصفتِه مُشاهداً.

بهذا المعنى إنما يمكننا أن نفهم عبارة فرانز فانون Frantz Fanon التي كان السينمائيّ فرناندو أ. سولاناس Fernando E. Solanas يُدرجها في فيلمه ساعة الأتون (1967) بقصد مُشاهده: «كلُّ مشاهد جَبان أو خائن».

ولقد كان لهذه الجملة إذ تُقالُ عن السينما صدًى واسعاً في النظريّة البرشتيّة Brechtienne عن المسرح والتي وفقها في الحدّ الأدنى «كلّ تماهٍ خطير، على جهة أنّه يلغي القدرة على الحكم والفكر النقديّ. حالة تماهي مُشاهد السينما هذه التي جُعلت من نكوص نرجسيّ وانكفاء وخُمول وعقدة اللّسان، كانت طيلة تاريخ السينما، معضلة لا مناص منها وحجر الزاوية لكلّ السينمائيّين الذين كانت لهم الرغبةُ أو العزمُ على صنع أفلام للفعل على مجرى الأحداث أو لسوق المشاهدين لتوعيتهم prise de consience وللفعل: السينمائيّون المناضلون، بعض الموثّقين...

ومن بين الاستراتيجيّات المُستخدَمة في جلّ الأحيان لردّ الفعل ضدّ المكوّن النكوصيّ للتماهي، بمستطاعنا أن نشير إلى الريبة أو إباء المتخيّل والرواية الكلاسيكيّة (دزيغا فرتوف مثلاً) وإلى التماس سينما عن الواقع (سينما الواقع، سينما الحقيقة ونحو ذلك...) أو أيضاً إلى شكل جُعل في آن واحد من قبول المتخيّل وتفكيكه وهو شكلٌ رائج جداً في بداية السبعينيات مثلما يشهدُ على ذلك عدد من أفلام فيليب غارال Philippe Garrel (تذكّر ماري 1967، الجرح الباطنيّ 1970) مارسل هانون Marcel Hanoun (المحاكمة الأصيلة لكارل إيمانويل يونغ 1967، الخريف 1970 الربيع 1971) ومارغريت دوراس (قالت هدّموا 1969، صفراء هي الشمس 1971)، وجون ماري ستروب - Jean Marie Straub ودانيال ويلي Daniel Huillet (دروس في التاريخ 1972) وروبرت كرامر (ثلج 1968)...

نشيرُ أخيراً إلى أنّ السينما ذات النزعة الدعائيّة غالباً ما أدركت من جهتها، المصلحة من استعمال لفائدتها (وذلك أيًّا كانت إيديولوجيتها) حالة النكوص النرجسيّ التي تكون للمشاهد بأن تبني متخيّلات ملائمة ذات تماهٍ شديد.

2. 2. 3. إعادة إحياء «الطور الفموي».

تلك الحالة النكوصيّة للتماهي تُعيدُ تفعيل، عند الذات، علاقة بالشيء هي سمة **الطور الفموي**». بالنّسبة إلى فرويد «يجري التماهي مجرى نتاج المرحلة الأولى، **المرحلة الفموية** من بناء الليبيدو، المرحلة التي خلالها كنّا ندمج الشيء المرغوب والمحبوب بأن نأكله أي أن نُلغيه».

يجبُ أن نضيف إلى هذا، في شأن التماهي بصورة عامّة، أنّه في الحالة المخصوصة للسينما تعزّز شروط العرض ذاتها (عتمة القاعة، المنع الحركيّ للذات، سلبيته أمام تدفّق

الصور) هذا النكوص إلى المرحلة الفموية تقريباً على نحو صناعي.

تتسمُ بنية التماهي الفَموية هذه التي تُحدّدها بإسهاب حسب تحليل جون لو بودري العُدّة السينمائيّة ذاتها بالأساس بالازدواجيّة وبلا تميّز داخل/ خارج ناشط/خامل تحرّك/ تكبّد أكل/ مأكول.

ونجد في هذا اللا تميز نموذجاً للعَلاقة التي ينشئها الرضيعُ بالمهد أو الحالم «بشاشة الحلم». ضمن هذا الاندماج الفموي الذي يسمُ علاقة المشاهد بالفيلم «عُوّضت الفتحة البصريّة الفتحة الفموية، وأصبح امتصاص الصور في الوقت نفسه امتصاص الذات في الصورة، التي أعدّها وهضّمها من قبل دخولُه القاعة المعتّمة».

نُشيرُ في الأثناء أنَ كثيراً من المتخيَلات «القويَة» في السينما تُضاعفُ، في المستوى المشهديَ والمضمونيَ، امتصاص الذات هذا في الصورة وهذا الفقدان لوعي الحدود بأن تقترح على تماهي المشاهد شخصيَة هي ذاتها امتُصَت وابتُلِعت في موقع مُوحٍ بالحيرة (قصر نوسفيراتو Nosferatu) أو في متاهة (عند فريتز لانغ) أو على نحو معلوم أكثر في مغامرة حيث يفقد القدرة على الوعي بالذات (إلاّ أنَ يُرمَم رابحاً هذا الاهتداء إلى الذات في آخر الفيلم مثلما جرت عليه العادة في سينما هيتشكوك مثلاً).

2. 2. 4. التماهي والتعلية.

يفتقر التحليل النفسيّ إلى نظرية مُتَبلورة عن التعلية، ذاك المفهوم الذي لم يشتغل فيه أَحَد إلاّ قليلاً منذ أن سطّر فرويد الخطوط الكبرى.

ومع ذلك، واضح (وعلى نحو خاصّ جدّاً في «الأنا والهو») أنّ فرويد يُعيّنُ مصدر كلّ تعلية في آليّة التماهي ذاتها. فعندما تكون الأنا مُنْساقة لأيّ سبب كان (حداد أو فقدان أو عُصاب) إلى التنازل عن اختيار الشيء اللّوبيدي وعندما تجهد في ترميم أو إعادة بناء في ذاتها الشيء الجنينيّ المفقود، في ذاتها، بواسطة التماهي، فإنّها تتنازلُ في الوقت نفسه عن الأهداف الجنسيّة رأساً عبر سيرورة يصفها فرويد بأنّها النموذج الأصل لكلّ **تعلية**.

بالنّسبة إلى ميلاني كلاين Mélanie Klein فإنّ التعلية، المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبعد النرجسيّ للذات، نزعة تدفع بالذات إلى إصلاح الشيء «الحسن» وترميمه: سوف نعثرُ عند مشاهد السينما على هذا النزوع القويّ جدّاً إلى ترميم الشيء «الحسن» الذي قد يكونُ أساسيّاً في **تشكيل المُشاهِد للفيلم** انطلاقا من هذه الفسيفساء من الصور والأصوات

المتقطّعة التي يُكوّنها الدالّ السينمائيّ. غير أنّ تشكيل الفيلم هذا في شيء «حسن»، سوف نرى ذلك، مولّد لصعوبات نظريّة على جهة أنّ له دوما نزوعاً إلى بناء خديعة شيء متجانس أكثر ومتراصّ أكثر وشامل أكثر ممّا هو عليه الفيلم في حقيقة عرضه.

لقد اصطدمت في الغالب الأفلامُ التي سُمَيت في السبعينيَات أفلام «التفكيك» والتي كانت تزعم «تحطيم» موضوع السينما الجيَد أي شفافيَة السرد الكلاسيكيَ، وبالمناسبة ذاتها تحوير علاقة التماهي إلى علاقة نقديَة أكثر بالصور والأصوات، بقدرة المُشاهد المَرنة جداً هذه والمرتبطة بتعلية حالته وبنرجسيَتها والتي تقضي بإعادة بناء، بشكل آخر، أكثر الأفلام «تفكيكاً» في موضوع حسن، أقلّه في موضوع حسن للنقاش أو التنظير.

3. التماهي المزدوج في السينما.

بعد هذا العروج الموجز لكنّه ضروريّ، إلى النظريّة العامّة للتماهي في التحليل النفسيّ. باستطاعتنا أن نتناول على نحو أكثر تخصيصاً مسألة التماهي في السينما.

منذ أمد بعيد، في الكتابات عن السينما، لم يحدث أن كانت «نظريّة» عن التماهي بالمعنى الدقيق إنّما كان يحدث على النقيض استعمال شاسع جدّاً وشائع جدّاً لهذه الكلمة، التي كانت تُستعملُ في معناها العاديّ، قليل الغموض ليعني بالأساس العلاقة الذاتيّة التي كان المُشاهدُ قادراً على إنشائها مع أيّ من شخصيّات الفيلم.

كانت كلمة التماهي تلك تشتملُ على مفهوم سيكولوجيّ على قدر من الإبهام ويُتيحُ الإحاطة علماً بتجربة المشاهد تلك التي تتمثّلُ في تقاسم، أثناء العرض، آمال ورغبات وهواجس، باختصار مشاعر، أي من الشخصيّات وفي الإحلال محلّه أو في «تقمّصها ظرفيّاً» وفي العشق والتألّم معه، تقريباً بالوكالة. هي تجربة في عمق متعة المُشاهِد بل حتّى هي تشترطها في جزء كبير. اليوم أيضاً ليس نادراً بعدَ عرض للفيلم أن يتناول النقاشُ النقطة المتعلّقة بمعرفة مع مَنْ كلٌّ تماهى تقريباً، أو أن يقوم ناقد سينمائيّ باعتماد هذا التماهي مع الشخصيّة كي يُحيط علماً بالفيلم.

الذي ينجمُ عن هذا الاستعمال الدارج لمفهوم التماهي - الذي يشتملُ بطبيعة الحال بعض حقيقة بخصوص سيرورة التماهي في السينما حتّى وإن كان بطريقة مبسّطة جدّاً - أنّه يعني بالأساس تماهٍ مع الشخصيّة أي مع صورة الآخر والصنو الممثّل على الشاشة.

ولقد كانت للبحوث النظريّة لجون لويس بوردي في شأن ما أسماهُ «الجهاز الأساسيّ» في

السينما، والذي حَوّلته الكاميرا. أثر أن ميّزت لأوّل مرّة في السينما استعمال **تماهٍ مزدوج** بالإحالة إلى المنوال الفرويدي الذي يقضي بالتمييز بين **التماهي الأوّلي** و**التماهي الثانوي** في تكوين الأنا.

في هذا التماهي المزدوج في السينما، فإنّ **التماهي الأوّلي** (لم يقع إلى تلك الساعة التنظير له) أي التماهي مع الذات التي تكون للرؤية ومع المرجعيّة المُمثّلة هو بمنزلة قاعدة التمثّل الثانويّ وشرط له، على معنى التماهي مع الشخصيّة، ومع الممثّل. وهو التماهي الوحيد الذي اشتملت عليه كلمة تماهي دوماً إلى حدّ هذه المساهمة النظريّة.

«هكذا يتماهى المُشاهِد، كتب جون – لويس بودري مع المُمَثِّل والفرجة ذاتها أقلّ مما يتماهى مع من يستخدم الفرجة أو يُخرجها، مع الذي لا يُرى لكنّه يُخفي من نفسه الحركة التي يرى منها المشاهدَ الذي يرى – فيضطرّهُ إلى أن يرى ما يرى أي أن يضطرّ حقّاً إلى الوظيفة المؤكّدة في الموقع المناوب للكاميرا».

هذا التدخلُ في «الجهاز الأساسيّ»[46] كان سنة 1970 أحد مكوّنات نقاش نظريّ هامّ وعلى قدر من الحماسة بين منظّرين ونقاد (جون - لويس بودري، مارسلان بلاينات، جون باتريك لوبال، جون لويس كومولي ونحوهم...) نقاش دار بين عدد معيّن من المجلاّت (Cinétique, Change, Les cahiers du cinéma, Tel Quel, la nouvelle critique) في شأن الجهاز الأساسيّ في السينما ضمن علاقاته بالتمثّل والإيديولوجيا، نقاش أصبح لاحقاً سياسيّاً على نحو أكثر اتساعاً في موضوع وظيفة السينما ذاتها ونحو ذلك... يجبُ أن نشير إلى أنّ هذا الحوار لم يبقِ المسألة الوحيدة لدى المنظّرين، إنما غالباً ما تقاطع طيلة بعض أعوام مع تساؤلات بعض السينمائيّين عن ممارستهم؛ نذكرُ من جملة ما يذكر، الأفلام التي أخرجها خلال تلك الحقبة جون لوك غودار وجماعة دزيغا فرتوف.

3. 1. التماهي الأوّلي في السينما.

يتعيّنُ أن نميّز بعناية التماهي الأوّلي في السينما عن التماهي الأوّلي في التحليل النفسيّ (انظر الفصل السابق): من نافلة القول: إنّ كل تماه في السينما (من ضمنه ذاك الذي يسميه جون لويس بودري تماه أوّلي) بما أنّه من صنع ذات قد شُكّلت، تجاوزت اللاتميز البدائيّ

46 - القصد هنا الكاميرا. (المترجم)

للطفولة الأولى وبلغت الرمزيّ، من شأن التماهي الثانوي في نظريّة التحليل النفسيّ. ويقترح كريستيان ماتز تحاشياً لكلّ لبس أنّ يستبقي عبارة «التماهي الأوّلي» للمرحلة ما قبل الأوديبيّة من تاريخ الذات وأن يُسمّي «تماهٍ سينمائيّ أولي» تماهي المُشاهد مع نظره المخصّ به.

في السينما، ما يؤسّسُ إمكان التماهي الثانويّ، الحكائيّ، التماهي مع الممثّل، مع الشخصيّة، مثلاً في حالة فيلم روائيّ إنّما هي بادئَ ذي بدء، قُدرة المُشاهد على أن يتماهى مع الذات التي للرؤية، مع عين الكاميرا التي رأت قبله، هي قدرة تماه، دونها لن يكون ذاك الفيلمُ شيئاً سوى تعاقب أطياف وأشكال وألوان، حرفيّاً، «ليس بالإمكان التعرّف عليها» على شاشة.

ويرى المُشاهد وهو جالس في مقعده ومُثبّت في العتمة صوراً حيّة على الشاشة تتعاقب (رأينا في الواقع أنّ الأمر لا يتعلّقُ إلاّ بوهم استمراريّة وحركة ينتجها الأثر Phi انطلاقا من متقطّع بوتيرة معيّنة لصور ثابتة أمام حزمة ضوء الآلة العارضة) هي صور ذات بعدين تقترح على نظره طيفاً لإدراكه العالم الحقيقيّ. وحتى إن استطاعت سماتُ هذا الطيف أن تبدو لنا «طبيعيّة»، تعوّداً، فإنّها محدّدة بالجهاز الأساسيّ – لنقل حتّى نبسّط، الكاميرا – المُنشأة تدقيقاً كي تنتج آثاراً معيّنة، صنفاً معيّناً من الذات – المشاهدة وذلك وفق نمط الكاميرا المعتّمة Camera obscura التي صُنعت في عهد النهضة الإيطاليّة وبالنّظر إلى تصوّر لمنظور الرؤية وذاتها، تاريخيّاً وإيديولوجيّاً مؤرّخ له (انظر الفصل الأول).

إنّ التماهي الأوّلي، في السينما، إنّما هو الذي به يتماهى المشاهدُ مع نظره الخاص به ويتجشّمُ نفسه باعتباره بؤرة للتمثّل وذاتاً مفضّلة مركزيّة ومتعالية للرؤية. إنّما هو الذي يرى ذاك المشهد الطبيعيّ انطلاقاً من وجهة النظر الوحيدة تلك. باستطاعتنا أن نقول أيضاً إنّ تمثّل ذلك المشهد ينتظمُ برمّته لأجل مكان ظرفي ووحيد، هو تحديداً المكان الذي لعَيْنيه. إنّما هو، في هذه الحركة الكاملة، الذي يصطحبُ بالنّظر، دون أن يكون عليه حتّى تحريك الرأس، ذاك الفارسُ الذي يركضُ في المروج. إنّما هو نظره الذي يُكوّنُ بالضبط مركز هذا المسح الدائريّ للمشهد في الحالة المداريّة ذاك المكانُ المفضّل والفريد دوماً والمركزيّ دوماً والمكتسب مسبقاً من غير جهد لقوّة محرّكة. إنّما هو مكان الربّ، مكانُ الذات كلّية الإدراك وكلّية الحضور التي تكوّنُ الذات – المُشاهِد وفق النمط الإيديولوجيّ والفلسفيّ للذات المرتكزة التي تكون للنّزعة المثاليّة.

لا خير في أن يجهد المشاهد كي يعلم أنّه ليس هو الذي يُشاهد دون وساطة هذا المشهد – لكونه يعلمُ ذلك دائماً في مستوى آخر – وأنّ كاميرا قد سجّلته مسبقاً لأجله مُجبرة إيّاه بشكل ما إلى ذلك الموقع، وأن تلك الصورة المسطّحة وتلك اللُّوَينِيَات Teintes ليست

لوينيات حقيقيّة إنّما هي طيف ذو بعدين مسجّل كيميائيّاً على لفافة صور ومعروض على شاشة. ومع ذلك فإنّ التماهي الأوّلي يجعلُ المشاهد يتماهى مع الذات التي تكون للرؤية، ومع العين الوحيدة التي تكون للكاميرا التي رأت هذا المشهد من قبله ورتّبت التمثّل لأجله بتلك الطريقة ومن وجهة النّظر المفضّلة تلك. وعلى الرّغم من أنّ المُشاهِد غائب من تلك الصورة التي لا تعكسُ أبداً على نقيض المرآة الأوّلية صورة جسده الخاص به، فإنّه حاضرٌ مع ذلك بإفراط فيها بطريقة أخرى بما هو بؤرة كل رؤية (من دون نظره، بطريقة ما، ينتفي الفيلم) وحاضر باعتباره ذاتاً كلّية الإدراك، وبواسطة استعمال التقطيع الكلاسيكيّ، كلّية الرؤية، وحاضر باعتباره ذاتا متعالية للرؤية.

هذا التماهي الأوّلي دون سواه قادر على أن يفسّر حقيقة أنّه ليس ضرورياً على الأقلّ أن تتهيأ صورة الآخر الصنو في فيلم حتّى يجد المشاهد فيها مع ذلك موضعه فيه. فحتّى في فيلم من غير شخصيّة ومن غير متخيّل على المعنى الكلاسيكي للكلمة (تلك هي مثلاً حالة فيلم «الجهة المركزيّة» لمايكل سنو Michäel Snow (1970) حيث تمسح الكاميرا في كلّ الاتّجاهات طيلة ثلاث ساعات مشهداً طبيعيّاً من كندا انطلاقاً من نقطة ثابتة)، فإنّه يظلّ دائماً متخيّل النظر الذي معه يتماهى.

نُشير هنا للتذكير إلى محاولة جذريّة في تاريخ السينما هي محاولة روبرت مونتغمري Robert Montgomery في فيلم «سيّدة البحيرة» (1946) التي تقضي بجعل نظر الشخصيّة يوافق طوال الفيلم نظر المُشاهد، أو إن شئنا بأن تُسقط التماهي الثانويّ على التماهي الأوّلي منفردًا على نحو يُرى فيه كاملُ الفيلم تقريباً بعيون الشخصيّة الرئيسة التي لا تظهرُ إطلاقاً على الشاشة إلاّ أن تكون في مرآة فيها تلتقي صورتها. ويستعملُ فيلم ميكائيل باور Mickaël Power «المتلصص» (1960) أيضاً درجات مختلفة من التوافق بين نظر المشاهد ونظر الكاميرا ونظر الشخصيّة (كي يُتحصّل منها على تأثرات الرعب).

وفي واقع الأمر فإنّ تحليل جون لوي برودي لهذا التماهي الأوّلي كان يرمي إلى إبراز العلاقة التي لم تُدرَس بشكل كافٍ حتى تلك الساعة، بين الجهاز الأوّلي للسينما والافتراضات الفلسفيّة والإيديولوجيّة والتاريخية لقوانين المنظور في عصر النهضة التي ما زالت تمثّل لها منوالاً، والتعزيز الهوامي للنزعة المثالية بواسطة العدّة السينمائية في مُجملها: «ما هَمَّ في أصل الأمر، كان يكتب، أشكال الروايات المُعْتَمَدة ومضامين الصورة طالما أن تماهٍ ما يظلُّ ممكنًا».

ها هنا نرى الوظيفة الخصوصية التي تُؤمِّنها السينما كدعامة وأداة إيديولوجيّة، يلوح طيفها: تلك التي تقضي بتكوين «الذات» من خلال تتخيم وهميّ لمكان مركزيّ (أكان مكان إله أو أيّ معوّض آخر). وعلى اعتبار أنّ السينما جهاز خُصّ للحصول على أثر إيديولوجيّ محدّد وضروريّ للإيديولوجيا المهيمنة بأن يوجد تهويماً للذات، فإنّها تتعاونُ بفاعلية لافتة لإبقاء النزعة المثاليّة».

هذا الانقلابُ في المنظورات في موضوع التماهي، حتّى إن أتاح «قفزة نظرية» قويّة بأن غذّت النقاش الذي تمّ تناوله أعلاه، كان له أيضاً وهو أمر غريب، أن يكبح قليلاً التفكير في التماهي الثانوي مع السينما الذي ظلّ عمليًا منذ ذلك في حالة غموض مفاهيميّ وعموميّات حيث كان يلفي نفسه قبل هذا الإبراز للتماهي المزدوج مع السينما. منذ تلك المعالجة. يبدو أنّ منظّري السينما أصبحوا يعتبرون التماهي الحكائيّ أمراً «مُسلماً به»، وبالمعنى الحرفيّ هذه المرّة، «ثانويّاً» قليلاً. مع ذلك، في الوقت الذي يبدو عسيراً وذا مردود يَسيرٍ أن نذهب أكثر إلى الأمام في تحليل التماهي الأوّلي الذي صاغه جون لويس برودي واستعاده كريستيان ماتز ووصفه، فإنّ التماهي الثانويّ يظلّ ميداناً اكتشافه قليل نسبيّاً ومن دون أدنى شكّ ثريّ بالإمكانات النظريّة، سوف نتوقّف طويلاً الآن عندها.

3. 2. التماهي الثانوي في السينما.

3. 2. 1. التماهي الرئيس مع الرواية.

كتب، جورج باتاي، Georges Bataille «كلّ إنسان مُتعَلّق أكثر بقليل أو أقلّ بقليل **بالروايات والقصص** التي تكشف له الحقيقة المتعدّدة للحياة. وحدها هذه الروايات التي تُقرأ أحيانًا في حالات من الرَعشة، تضعه أمام القدر».

في البداية قد يكون مشاهد السينما كقارئ الرواية، ذاك الإنسان المتعلّق بالروايات. وبغضّ النّظر عن خصوصيّات مختلف أنماط التعبير السرديّ، ثمّة بالتأكيد رغبة جوهريّة في الولوج إلى رواية حين الذهاب إلى السينما أو الشروع في قصّة. وبالشاكلة نفسها التي كنّا قد وصفنا فيها التماهي السينمائي الأوّلي باعتباره أسًّا لكل تماه حكائي ثانوي، بوسعنا أن نتحدّث عن تماه رئيس مع الظاهرة السرديّة ذاتها، بغضّ النظر عن شكل التعبير ومادّته اللذين يمكنُ أن تتّخذهما رواية مخصوصة. فما يسرد أحد حكاية (حتّى إن لم تكن منذورة لنا) ولا تبث التلفزة في حانة نبذة من فيلم، حتّى نُشَدّ في الحال إلى تلك النبذة من الرواية

ولو لم نعرف أبداً منها البداية ولا التتمّة:

ثمّة بداهة هنا في استهواء الذات هذا بالرواية، وبأيّ رواية، شيء يتعلّقُ بتماه رئيس. فكلّ حكاية سُردت هي تقريباً حكايتنا. في هذا الافتتان بالظاهرة السرديّة، في حدّ ذاتها الذي باستطاعتنا منذ الصبا ملاحظةُ الافتتان بها، محرّكٌ قويّ لكلّ التماهيات الثانويّة المتمايزة بأكثر دقّة، على نحو سابق للتفضيلات الثقافيّة الأكثر نضجاً والأكثر اصطفاء.

يتصل هذا التماهي مع الرواية، بصفتها هذه، دون شكّ في جزء كبير منه بالمماثلة الواضحة في أغلب الأحيان، بين البنى الأساسيّة للرّواية والبنية الأوديبيّة. لقد استطعنا أن نقول: إنّ كلّ رواية، بطريقة ما، وفي ذلك هي تفنّن، تعيدُ لعب مشهد أوديب بمعنى مواجهة الرغبة والقانون.

تستهلُّ كلّ رواية كلاسيكيّة استهواء مُشاهدها بأن يحفر بوناً أوّلياً بين ذات راغبة وموضوع رغبتها وكلّ فنّ السرد يتمثّلُ فيما بعد في تعديل المطاردة المنتعشة دوماً لموضوع الرغبة هذا. رغبة تحقيقها مُرْجأ باستمرار ومحظور ومهدّد ومُؤخّر إلى نهاية الرواية. هكذا يقعُ المجرى السرديُّ الكلاسيكيّ بين وضعيّتيّ التوازن وعدم الضغط non – tension اللتين تبيّنان منه البداية والنهاية. وتُطبعُ وضعيّة التوازن الأولى سريعاً بشرخ وبون لن تألوَ الرواية عن رأبه في نهاية متسلسلة من الموانع وثنايا خاطئة وظروف طارئة ناتجة عن القدر أو عن سوء طويّة البشر، إلاّ أنّ وظيفتها السرديّة هي أن تُبقي تهديد هذا الشرخ قائماً ورغبة المشاهد في أن يكون له في نهاية الأمر الحلّ الذي يُؤشّرُ إلى نهاية الرواية والعودة إلى عدم الضغط سواء عَبْر ردم الهوّة بين الذات وموضوع الرغبة أو على النقيض عبر الغلبة النهائيّة للحدّ Loi الذي يمنعُ للأبد هذا الرأب.

لقد استرجع عالمُ الدلالة أ. ج غريماس في كتابه علم الدلالة البنيويّ، أعمال فلاديميربروب Vladimir Propp (حول «مورفولوجيا الحكاية الشعبيّة الروسيّة») وإتيان سوريو Etienne Souriau (حول الـ «200 .000 وضعيّة درامية») واستنتج ما يُسمّيه منوالاً مفاعلياً actantiel بمعنى بنية بسيطة من الوظائف الدراميّة تُتيح الاحاطة علماً بالبنية الأساسيّة لجلّ الروايات. ويتّضحُ جيّداً كيف أنّ هذه البنية تتشكّل إزاء المواجهة بين الرّغبة والحدّ (حدّ المنع) وهي حقّاً المحرّك الأوّل لكلّ رواية؛ فأوّل زوج من المفاعلين يتشكّلُ هو زوج الذات والشيء طبقاً لمحور الرغبة، والثاني هو زوج المُرسل Destinateur والمُرسَل إليه موضوع الرغبة طبقاً لمحور الحدّ، والثالث أخيراً هو زوج المعارض لتحقيق الرغبة

والمعين عليها. البيّن أنّ البنية المُفاعليّة، بنية تجانسيّة مع البنية الأوديبيّة (انظر أعلاه «الشفرات السردية والوظائف والشخصيّات»).

كنّا قدْ أشرنا إلى أنّ التماهي باعتباره نكوصاً يتأسّسُ في جلّ الأحيان على حالة حرمان: «كتب غي روسولاتو Guy Rosolato، إن التماهي يرتبطُ بحرمان. فإن كان ثمّة طلب، فيمكنُ أن يكون الحرمان هو رفض الآخر أن يلبّيَ هذا الطّلب. فإن كان تأخّر في الإشباع ولكن أيضاً كان رفضاً لإرادة تعترض ذلك، انطلق التماهي..».

نعثر في وصف هذه السيرورة «لانطلاق» التماهي على جميع عناصر البنية الأساسيّة للرواية حيث تقدُم الرغبة فتنفصلُ مع حرمان ومع تأخّر في الإشباع الذي يُطلق الذات للرّغبة (والمُشاهد) في مطاردة إشباع مستحيل، دوماً مؤخّر أو لا يزالُ يُعاد إحياؤه باستمرار في أشياء جديدة.

في هذا المستوى البنيويّ العميق حيث جميعُ الروايات تتشابه، يحدث بالتّأكيد الاستهواء الأوّل للمشاهد بمجرّد أنّ هناك «رواية». هذا التماهي الحكائيّ الرئيس إعادة تفعيل عميق، لا يزالُ غير متميّز نسبيّاً، لتماهيات البنية الأوديبيّة: فالمشاهد حقاً يشعرُ، لكن أيضاً المستمعُ أو القارئ، أنّ ما يحدثُ هنالك في تلك الرواية الذي هو مع ذلك عنها غائب في شخصه في جلّ الأحيان، أمر يهمّه في الصميم ويشبه كثيراً نزاعاته الخاصة به مع الرغبة والحدّ حتّى لا نقول إنّها تحدّثه عن نفسه وعن أصله. بهذا المعنى فإنّ كل رواية اتّخذت شكل سعي أو بحث، هي جوهريّاً البحث عن حقيقة الرغبة في تمفصلها مع الحرمان والحدّ، على معنى بالنّسبة إلى المشاهد بحث عن حقيقته.أو كما يقول ذلك جورج باتاي عن: «الحقيقة المتعدّدة للحياة».

الأمر يتعلّق ها هنا بالمستوى الأكثر قِدَماً لعلاقة الذات - المشاهدة بالرواية الفيلميّة. ولا تدخلُ في الحسبان المعاييرُ الثقافيّة التي تُتيحُ التمييز بين الروايات وتنضيدها حسب ميزتها أو تعقّدها إلاّ قليلاً جدّاً. في هذا المستوى يُفترضُ بأقلّ الأفلام صقلاً كما بأكثرها إحكاماً أن «يشدّنا»؛ فما من أحد إلاّ قام بتلك التجربة في التلفزة أن «يستسلم» للتماهي مع الرواية بواسطة فيلم يعتبره بالأحرى (فكريا أو إيديولوجياً أو فنّياً) غير أهل بالاهتمام بقدر ما بواسطة فيلم اعترف له بأنّه تحفة فنّية.

وعلى هذا التماهي الرئيس بالظاهرة السرديّة في حدّ ذاتها إنّما يستندُ بالتأكيد حتّى إمكان تماه حكائيّ متميّز أكثر مع هذه الرواية الفيلميّة أو تلك. وباستطاعة المرء أن يتساءل عمّا إذا ليس هذا التماهي الرئيس مع الرواية بالقدر نفسه الذي يكون للتماهي الأولي مع

الذات التي تكون للرّؤية شرطاً ضرورياً كي يكون بالإمكان أن يبني المُشاهدُ الفيلمَ متخيّلاً متناسقاً ومعنًى، انطلاقاً من هذه الفسيفساء المتقطّعة من الصور والأصوات التي تُكوّن داله.

3. 2. 2. التماهي وعلم النفس.

ثمّة ظاهرة على منظّري السينما أن يأخذوها بعين الاعتبار باستمرار، أنّه في أغلب الأحيان، وحينما نتحدّثُ عن فيلم، إنّما نتحدّثُ عن ذكرى للفيلم، ذكرى سَبقَ أن أُعيدت صياغتها وكانت موضوع إعادة بناء «ما بعدي»، إعادة تعطيها دوماً تجانساً أكثر وتناسقاً أكثر ممّا كان لديه حقًّا عند تجربة العرض. هذا التفاوت قيّم بصورة خاصّة بالنّسبة إلى شخصيّات الفيلم التي تبدو لنا عن طيب خاطر في الذاكرة كأنّما وُهِبَتْ ملمحاً نفسيّاً مستقرّاً نسبيّاً ومتجانساً نسبيّاً، إليه نُحيلُ إن توجّب علينا الحديث أو الكتابة عن ذاك الفيلم حتّى نَسِمهم، تقريباً مثلما قد نصنعُ بشخص حقيقيّ.

سوف نرى أنّ هذا التفاوت خدّاع وأنّ الشخصية باعتبارها «كائن لفافة الصور» يُبْنى في جلّ الأوقات أثناء تقدّم الفيلم على نحو متقطّع، ومتناقض أكثر بكثير ممّا يبدو عليه في الذاكرة، سوى أنّ المُشاهد فيما بعد التذكّر، يصبو إلى الاعتقاد (مثلما يدعو إلى ذلك النّقد الصحفي والخطاب اليوميّ عن السينما) أنّه تماهَى تعاطفاً مع هذه الشخصيّة أو تلك بسبب طبعه وسماته النفسيّة الغالبة وبسبب سلوكه العامّ تقريبا كما في الحياة الدنيا قد نستشعرُ العطف عموماً على أحدهم بسبب، ما نعتقده في شخصيته.

إن كان حقّاً أنّ التماهي الثانويّ مع السينما هو جوهريّاً تماهٍ مع الشخصيّة بما هي صورة الصنو في المتخيّل وبما هي بؤرة التوظيفات العاطفيّة للمشاهد، فإنّنا قد نُجانبُ الصواب مع ذلك أن نعتبر التماهي نتيجة للتعاطف الذي قد نستشعره مع هذه الشخصيّة أو تلك. الأولى أنّ الأمر يتعلّقُ بالسيرورة المعاكسة وليس في السينما فقط:

ذلك أنّ فرويد يُحلّل بوضوح أنّ المرء لا يتماهى تعاطفاً مع أحد ما «بل على النقيض إنّما يُولدُ التعاطفُ فقط من التماهي»، فالتعاطف إذن نتيجة للتماهي وليس سببا له.

قال فرويد للتماهي شكلٌ شائع على نحو عاديّ جدّاً يبرز وهو «محدّد على درجة عالية، ويقتصرُ على الاقتراض من الشيء سمة واحدة من سماته» هذا التماهي انطلاقا من سمة واحدة يحدث مرارا بين أشخاص ليس بينهم أيّ تعاطف وأيّ انجذاب لوبيدي. إنّه يشتغلُ على نحو خاصّ في المستوى الجماعيّ: شوارب هتلر، إلقاء همفري بوغارت Humphrey Bogart، ونحو ذلك.

تطرحُ هذه المعاينة، التماهي هو سبب للتعاطف وليس العكس، مسألة لا أخلاقيَة amoralité مُشاهد السينما وتطويعه الجوهريّ. فقد يذهبُ الأمرُ بالمشاهد في رواية فيلميَة محبوكة جيّداً إلى أن يتماهى مع شخصيَة، رغم عوارض التعاطف التي تنتج عنه، في مستوى شخصيّتها والطبع والإيديولوجيا لا يُكنّ له في الحياة الواقعيَة أيّ تعاطف إن لم يُكنّ له النّفور. فقدان مُشاهد السينما لحذره يجنحُ به إلى القدرة على التعاطف بالتماهي مع أيّ شخصيَة أو بالكاد، حسْبُه البنية السرديَة أن تسوقه إلى ذلك. وحتّى نضرب مثلاً شهيراً نذكر أن ألفريد هيتشكوك نجح في مناسبات عديدة (الذهان 1961، ظلّ الريب 1942) في أن يجعل مشاهده يتماهى على الأقلّ جزئيّاً مع شخصيَة رئيسة مبدئيّاً سَمجة كلّياً؛ سارقة، شريك في جريمة قتل امرأة فتيَة، قاتل أثرياء الأرامل، ونحو ذلك....

بمقدور هذه الملاحظة أن تحيط علماً أيضاً بفشل السينما «المشيِّدة» édifiant، سذاجة منها، التي تسلّم بأنّه يُفترض بطبع «الشخصيَة الحسنة» وبفعالها أن تكفي حتّى تقود إلى تعاطف المشاهد وتماهيه.

يُتيحُ الشّكل «الموجز» أكثر الذي يَلبَسه الفيلم عموماً في الذاكرة مقارنة بتجربة تشكيله التدريجيّ من قبل المشاهد أثناء العرض أن نحيط علماً بوهم ثان. هو الوهم الذي يقضي بمنح التماهي الثانويّ عطالة واستمراريّة أكبر ممّا هو عليه في الحقيقة: فالمشاهد، مثلما نعتقدُ في أحيان كثيرة قد يتماهى بكثافة طوال الفيلم مع شخصيّة رئيسة للمتخيّل، وأحيانا شخصيّتين، لأسباب بالأساس نفسيّة وذلك على نحو مستقرّ ومتراصّ نسبياً. فيتعلقُ التماهي على نحو دائم بهذه الشخصيّة طيلة مدّة الفيلم التي يتأتّى للمرء الإحاطة علماً بها على نحو سكونيّ نسبيّاً.

ليس المقال هنا أن ننكر أنّ عدداً كبيراً من الأفلام – لِنَقُل حتّى نبسط الأشياء، أكثر الأفلام سماجة ونمطيّة، مثل المسلسلات التلفزيونية اليوم – تشتغلُ وفق تماهٍ متراصّ على قدر كاف ومُسطّر بواسطة ظاهرة تقضي بالتعرّف على الشخصيّات وتصنيفها تصنيفاً منمّطاً: الخيّر والشرّير والبطل والخائن والضحيّة ونحو ذلك....، بوسعنا القول في تلك الحالة: إنّ التماهي مع الشخصيّة ينشأ من تعرّف على الشخصيّة باعتبارها نموذجاً (والتماهي معها) وليست فعّالية هذا الشّكل من التماهي موضع شكّ، فبقاؤه وكونيّته شبه التامّة دليلان على ذلك. فهذا التصنيف إنّما له تبعته أن يُحيي على نحو مجرّب كلياً في

مستوى سمج وعميق في آن، الأحاسيس المَسوقَة مباشرة من التماهيات مع أدوار الوضعيّة الأوديبيّة: تماه مع الشخصيّة التي تحملُ الرغبة المُحبطة، إعجاب بالبطل الذي يُمَثّل مثال الأنا، خوف أمام صورة أبويّة، ونحو ذلك.

ما يرشحُ هنا بطريقة منمّطة مكرّرة في أغلب الأحيان أي بطريقة ظاهرة أكثر وواضحة أكثر على نحو مباشر شيءٌ ما هو مع ذلك جوهريّ في «جذب» المشاهد بالشخصيّة الفيلمية، الذي يشتغلُ بطريقة ما في جميع الأفلام الروائيّة والذي يلعبُ دون أدنى شكّ دوراً أساسيّاً في كلّ تماه مع الشخصيّة في فيلم ما: التماهي مع دور نموذجيّ.

مع ذلك يجدر القولُ إنّ هذا الجوهر العتيق لكلّ تماه مع الشخصيّة لا يتسنّى له الإحاطة علماً، من غير تبسيط مفرط، بالآليّات المعقّدة للتماهي الحكائيّ في السينما وبالخصوص بالطابعين الأكثر خصوصيّة لهذا التماهي: أوّلاً: إنّ التماهي نتيجة لبُنْيَة، ومسألة موقع أكثر ممّا هو مسألة نفسيّة، ثانياً: إنّ التماهي مع شخصيّة لم يكن أبداً مكثّفاً ومتراصّاً بذاك القدر إنّما هو مترجرج للغاية ومزدوَج وتعويضي أثناء عرض الفيلم، أي أثناء تكوين المُشاهِد له.

3. 3. التماهي والبنية.

3. 3. 1. الوضعيّة.

إن لم يكن التعاطف هو الذي يُنتجُ التماهي مع الشخصيّة إنّما العكس، فإنّ مسألة علّة التماهي الثانوي وآلياته تظلُّ مفتوحة.

يبدو جيّداً أنّ التماهي نتيجة للبنية وللوضعية أكثر منه نتيجة للعلاقة النفسيّة مع الشخصيّات. «لنضرب مثلاً، شخص فضوليّ يلج غرفة شخص آخر وينبشُ في الأدراج، ثمّ نرى صاحب الغرفة يصعد السلّم، ثمّ نعودُ إلى الشّخص الذي ينبشُ فإذا بالجمهور يرغب في أن يقول له «خذ حذرك، أحدهم يصعدُ السّلم». وكذلك فإنّ شخصاً ينبش ليست به حاجة إلى أن يكون شخصيّة ودودة، ذلك أنّ الجمهور سوف يحملُ دوماً تفهّماً لمصلحته» هذا القانون التجريبي للتماهي وفق هيتشكوك الذي أبانه ببراعة في فيلم مارني Marnie (1964) يستحقُّ أن يكون واضحا جدّاً في نقطة جوهرية ألا هي الوضعيّةُ (وهي ها هنا أحدهم على شفى أن يُمسك به) والطريقة التي هي مقترحة للمشاهد (أسلوب العَرض) اللتان سوف تحدّدان على نحو شبه بنيويّ التماهي مع هذه الشخصية أو تلك في لحظة ما من الفيلم.

بوسعنا أن نَعثر على تأكيد تجريبيّ بالقدر نفسه لتلك الآليات البنيويّة للتماهي في تجربة أضحت عادية تماماً بفعل التلفزة، وتقضي بمشاهدة نبذة أو متتالية (أحياناً حتّى بعض

اللقطات فحسب) لفيلم لم نره أبداً. الأمرُ لا يتعلّقُ تقريباً أبدا ببداية الفيلم: هكذا يلفي المشاهدُ نفسه بطريقة مُفاجئة قبالة شخصيّات لا يعرفها ويجهلُ ماضيها الفيلميّ وسط متخيّل تقريباً لا يعلمُ عنه شيئًا.

ومع ذلك، حتّى في هذه الشّروط المصطنعة لتلقّي الفيلم، سوف يدخلُ المشاهدُ بسرعة شديدة، تقريباً لحظتها، في تلك المتتالية التي يجهلُ مداخلها ومخارجها، وسوف يجدُ فيها للتوّ موقعه وكذلك الفائدة منها.

إذا كان المشاهد «ينشدّ» بتلك السّرعة إلى متتالية مقتطعة من وسط فيلم وإذا كان يجدُ فيها موقعه فلأنّه ثمّة حقّاً في مكان ما تماه وأنّ هذا التماهي لا يمرُّ تبعًا بالضرورة بمعرفة سيكولوجية للشخصيّات وبدورهم في الرِّواية ولمحدّداتهم ولكلّ الأشياء التي قد تطلب زمنا على قدر من الطول لاستئناس تدريجيّ مع تلك الشخصيّات ومع ذلك المتخيّل. وفي حقيقة الأمر يكفي (وهذا الأمرُ محسوس جدّاً عند المشاهدين الأطفال الذين يستطيعون ايلاء اهتمام شديد بفيلم ما مقطعاً بمقطع دونما فهم الحبكة ولا الدوافع النفسيّة) كي يجد المشاهد فيه موقعاً سردياً له فضاء لمتتالية أو لمشهد ويكفي أن تتأصل في هذا المشهد شبكة هيكلية من العلاقات أي **وضعية**. حينئذ ما همّ أن يكون المشاهد لا يزال لا يعرف الشخصيات: ففي هذه البنية العلائقية المحاكية لعلاقة تذاوتيّة ما، سوف يرصد المشاهد في الحال عدداً معينا من الأمكنة مهيئة في نظام معين وطريقة معينة وهو الشرط الضروري والكافي لكل تماه. كتب رولان بارت «التماهي، ليس له معنى سيكولوجي. إنّه عملية بنيوية صرفة: فأنا الذيٍ له المكان نفس مثلي».

«كل شبكة عاطفية ألتهمها نَظَراً وأترصّد المكان الذي سيكون لي إن كنت جزءاً منها. إنني لا أدرك مماثلات إنما تجانسات....». ولاحقاً يقول: «ليس للبنية معنى أشخاص، لذلك هي فظيعة (مثل البيروقراطية) إننا لا نستطيع أن نتوسّل إليها وأن نقول لها «انظري كم أنا أفضل من H...» حتمًا تجيب: «إنك في المكان نفسه وبالتالي أنت H...» فلا أحد يستطيع أن **يُقيم الحجة** على البُنية».

التماهي إذن مسألة مكان ومفعول لموقع بنيوي. من ثمة كانت أهمية الوضعية بما هي بنية أساسية للتماهي في رواية من صنف كلاسيكي: فكل وضعية تطفو في مجرى الفيلم تعيد توزيع الأماكن وتقترح شبكة جديدة وأخذ موقع جديد للعلاقات التذاوتية في صلب العمل الروائي.

نعلم فضلا عن ذلك في التحليل النفسي أن تماهي الذات مع أخرى نادراً جداً ما يكون شاملاً، إنما يحيل على نحو أكثر تواتراً إلى العلاقة التذاوتية بواسطة وجه ما من العلاقة

معها. ولا يجري الأمر بخلاف ذلك في السينما حيث يمر التماهي عبر هذه الشبكة من العلاقات التذاوتية التي تسمى على نحو أكثر بساطة **وضعية**، حيث تهتدي الذات إلى نفسها.

هذا التماهي مع عدد معين من مواضع صلب علاقة تذاوتية إنّما هو الشرط عينه الذي للّغة الدارجة أكثر حيث تناوب «الأنا» و«الأنت» هو النموذج الأصل ذاته الذي للتماهيات التي تجعل اللغة ممكنة. هذه الكلمات لا تعني شيئاً آخر إلا الموضع على التتالي الذي للمتخاطبين صلب الخطاب وهي التي تفرض تماهياً متبادلاً وانعكاسياً دونه تظل كلّ ذات متقوقعة في خطابها المختصّ بها من غير إمكانية سماع خطاب الآخر وولوجه: «إن كنا نأخذ للتوّ موضعنا في لعب مختلف التذاوتات intersubjectivité، يقول لاكان فذلك لأننا موجودون في موضعنا أينما نكون. إن عالم اللغة ممكن على جهة أننا موجودون في موضعنا أينما نكون».

إن الأصول الأوديبية والاشتغال البنيوي لكل تماهٍ وكذلك السمات الخصوصية للرواية الفيلمية (التقطيع الكلاسيكي بخاصة) تكفي لتحديد الطابع المُترجرج والانعكاسي réversible والمزدوج Ambivalent لسيرورة التماهي في السينما.

فعلى سبيل أن التماهي ليس علاقة من نمط سيكولوجي مع هذه الشخصية أو تلك بل يتبع بالأحرى لعب مواضع ضمن وضعية، فإنه لا يتأتى لنا أن نعتبره ظاهرة متراصة مستقرّة طوال الفيلم. فأثناء السيرورة الحقيقية لرؤية فيلم ما يبدو حقّاً، على النقيض، أنّ كل متتالية وكل وضعية جديدة على سبيل أنها تبدّل لعب المواضع هذا، فإن هذه الشبكة العلائقية تكفي لأن تعيد إحياء التماهي وأن تعيد توزيع الأدوار وأن تعيد رسم موضع المشاهد. كذلك التماهي، يكاد يكون دوماً مُتَرَجرِجاً أكثر متقلباً أكثر خلال تشكيل المشاهد للفيلم زمن العرض ممّا يبدو عليه على نحو استبدادي عند تذكر الفيلم.

هذا الأمر صحيح خاصة بالنسبة إلى الفيلم في تواردِه وفي تعاقبه. لكن في مستوى كل مشهد بعينه وكل وضعية يبدو حقاً أن التماهي يحفظ ازدواجيته ambivalence وانعكاسيته الأصيلة أكثر مما نعتقد ضمن لعب المواضع هذا وضمن الشبكة العلائقية هذه التي تشيّدها كل وضعية جديدة. باستطاعتنا أن نقول إن المشاهد، حتى نقول ما يقوله جاك لاكان، في موضعه حيث ما يكون. ففي مشهد اعتداء مثلاً سوف يتماهى المشاهد مع المعتدي (بمتعة سادية) ومع المعتدى عليه (بِغَمّ). وفي مشهد حيث يُعبّر عن طلب عاطفي، فإنه سوف يتماهى في آن واحد مع ذاك الذي في موقع الطالب والذي رغبته مناوأة (شعور بالحرمان

والغَمّ) ومع ذلك الذي يتلقى الطلب (متعة نرجسية): هكذا نجد تقريباً في كل مرة حتى في أكثر الوضعيات نمطية، هذه القابلية على الانقلاب Mutabilité الجوهرية للتماهي وهذه الانعكاسية للأحاسيس وهذه الازدواجية في الوضْعات التي تجعل من متعة السينما متعة مُختلَطة، أكثر غموضاً وأكثر لبساً (لكن لعله في ذلك خصيصة كل علاقة خيالية) التي يرغب المشاهد أن يُحدّث بها نفسه حقاً وأن يتذكرها من بعد صياغة ثانية مشروعة ومبسّطة.

يبدو جلياً أن القصة من الصنف الكلاسيكي التي تنهج مع ذلك هي أيضاً نهج وضعيات متعاقبة تدفع بقارئها إلى تماه أكثر استقرارا نسبيا من الفيلم. هذا يعود بلا ريب إلى السمات المختلفة للملفوظ القصصي والملفوظ السينمائي. ذلك أنّ ظاهر نص القصة يقترح في أغلب الأحيان وجهة نظر مستقرة بما فيه الكفاية مركزة بوضوح حول شخصية ما: عموما حينما تستهل القصة بصيغة «الأنا» أو «هو» فإنها سوف تتبنى إلى النهاية هذا الملفوظ. في السينما السردية الكلاسيكية، على النقيض فإن تقلب وجهات النظر مثلما سنرى متأصلة في الشفرة ذاتها. لا يتعلّق الأمر هنا، بطبيعة الحال، إلا بمعاينة عامة جدا ذات طبيعة إحصائية قد نجد لها في الحالات المخصوصة لفيلم ما أو لقصة ما، استثناءات جمّة.

2.3.3 آليات التماهي مع ظاهر الفيلم (في مستوى التقطيع).

يبقى أن نلاحظ في مستوى أصغر وحدات ظاهر النص، الدارات الصغيرة Micro - circuit حيث سوف تنشأ في آن رواية الفيلم وتماهي المشاهد، لكن لقطة بلقطة هذه المرة ضمن تقدم كل متتالية. إن ما يلاحظ حقاً ويبدو خصوصياً لرواية الفيلم، حتى وإن بدت لنا هذه الحقيقة التي للشفرة طبيعية بالكامل ولا مرئية طالما نحن متعودون عليها، إنما هو المرونة العجيبة للتقطيع السردي الكلاسيكي: فالمشهد الأكثر بساطة في السينما يُبنى بواسطة تغيير دونما توقف في زاوية النظر والبأر[47] والتأطير مفضياً إلى انتقال دائم في وجهة نظر المشاهد عن المشهد الممثَّل، انتقال لن يخلف تعديلاً، بواسطة تغيرات صغيرة، سيرورة تماهي المشاهد زيادة إلى ذلك، يتعين أن نكون حذرين جداً لما نعاين التشابه بين ما قيل أعلاه عن سمات التماهي (عن انعكاسيته ولعب الاستبدال وتغيير الأدوار التي تبدو أنها تسمه) والتغيرات المستمرة في زاوية النظر المتأصلة في شفرة التقطيع الكلاسيكي. فإن يبدو حقاً أن ظاهر النص في السينما يحاكي أدق آليات تقلبيّة سيرورة التماهي أقرب محاكاة، فما من شيء يجيز أن نرى فيه أي حتمية حيث تكون إحدى الأولويات، إن صحّ القول، «منوالا» للأخرى.

47 بَأر الشيءَ وادّخَرَه، والبؤرة: نقطة تتلاقى وتتفرق عندها الأشعة الضوئية أو الحرارية أو الصوتية.

مع ذلك فإن التجانس يصبح مدهشًا تماماً عندما نبدأ نقيس فيما وراء تعودنا الثقافي إلى أيّ حد هو التقطيع الكلاسيكي في السينما (المؤسّس في شفرة راسخة جداً) اعتباطي بعنف: فما من شيء مضاد مثلما يبدو لإدراكنا لمشهد معيش في الواقع أكثر من هذا التغير المستمر في زاوية النظر والمسافة والبأر، إن لم يكن، تحديداً، الاستعمال المستمر للتماهي (في اللغة وفي الوضعيات الأكثر عادية للحياة) والذي في شأنه سيغموند فرويد وجاك لاكان أريا أهميته الكاملة في كل تفكير تذاوتي وكل حوار وكل حياة اجتماعية.

إن ما يمكننا أن نفترضه بخصوص هذا التجانس هو أنّ ظاهر النصّ، حين يؤسّس داراته الصّغيرة، يعدّل على الأرجح، بواسطة تعسّفات مستمرة وبواسطة تغيرات متعاقبة صغيرة جداً في الوجهات، علاقة المشاهد بالمشهد وبالشخصيات أقله بأن يعيّن مواضع ومسارات مُفضّلة وبأن يسم بعض الوضعيات أكثر من وضعيات أخرى وبعض وجهات النظر أكثر من وجهات نظر أخرى.

قد يكون وصف عناصر ظاهر النص التي تعدّل استعمال التماهي هذا، بالتفصيل، أمراً طويلاً جداً (خصوصاً أنّ جميع العناصر على نحو شبه مؤكد تسهم فيه بطريقتها): سوف نقتصر إذن على إبراز تلك التي تتدخل في هذه السيرورة على النحو الأشمل والأكثر حتميةً.

إن **تعدّد وجهات النظر** الذي يؤسس التقطيع الكلاسيكي للمشهد الفيلمي هو دون شك المبدأ الأساسي المكوّن لهذه الدارات الصغيرة للتماهي في ظاهر النصّ ذلك أنّه هو الذي سوف يجعل استعمال العناصر الأخرى ممكناً. فالمشهد الكلاسيكي في السينما يُبنى (في الشفرة) على تعدد وجهات النظر، ويوافق ظهور كل لقطة جديدة تغيّراً في وجهة النظر حول المشهد المُمَثَّل (الذي يفترض به مع ذلك أن يرد بطريقة متواصلة وفي فضاء متجانس) مع ذلك فنادرا بما فيه الكفاية أن يوافق كل تغيّر في اللقطة إرساء وجهة نظر جديدة غير مسبوقة حول المشهد. في أغلب الأحيان يشتغل التقطيع الكلاسيكي على إرجاع عدد معين من وجهات النظر. هذا الإرجاع إلى وجهة النظر نفسها يمكن أن يكون عميماً جداً (في حالة مشهد ضمن مجال – مجال مقابل مثلاً).

كل من وجهات النظر هذه سواء كانت وجهة نظر شَخصيةٍ ما من الفيلم الروائي أم لم تكن، تؤصِّل بالضرورة بين مختلف شخوص المشهد ضرباً من التراتبية تمنحها أهمية بدرجات داخل العلاقة التذاوتية وتؤثر وجهة نظر بعض الشخصيات وتبرز بعض خطوط التوتر والتقاسم. وتمفصل مختلف وجهات النظر هذه والرجوع.

الأكثر تواتراً للبعض منها وتعاملها combinatoire، وعناصر أخرى كثيرة متأصلة في

الشفرة التي تتيح تسطيراً كما بين سطور الوضعية الحكائية ذاتها، مواضع ودارات صغرى مفضّلة عند المشاهد وتعديل إنشاء تماهيه.

يُرافق تعدد وجهات النظر هذه، في الأغلب، في السينما السردية الكلاسيكية، استعمال تنويعات في سلّم اللقطات.

ليس مصادفة إن كان سلّم اللقطات في السينما: لقطة كبيرة، لقطة متوسّطة، لقطة أميركية، لقطة متوسّطة، لقطة إجمالية... يقوم بالإحالة إلى تأصيل جسد الممثل في الإطار؛ نعلم أنه حتى فكرة تقطيع المشهد إلى سلالم لقطات مختلفة وُلدت من رغبة تقضي بأن نجعل المُشاهد يُدرك بواسطة تضمين لقطة كبيرة، تعبير وجه ممثّل ما وإبرازه ووكذلك وسم وظيفته الدرامية.

لا ريب أن ثمة في هذا التنوع في حجم الممثلين على الشاشة وفي هذا القرب الشديد على وجه التقريب لعين الكاميرا من كل شخصية، عنصراً محدداً لدرجة الانتباه والانفعال المتقاسم والتماهي مع هذه الشخصية أو تلك.

يكفي للاعتقاد في ذلك أن نقرأ تصريحات ألفريد هيتشكوك في هذا الموضوع. لعلّ «حجم الصورة» هو أكثر العناصر أهمية في مجموعة العناصر التي يتهيأ عليها المخرج «للتحكّم» في تماهي المشاهد مع الشخصية. ويضرب أمثلة كثيرة في إخراج أفلامه الخاصة به مثل ذلك المشهد من فيلم الطيور حيث كان لزاماً وفقاً له ورغم الصعوبات الفنية تتبع في لقطة كبيرة وجه ممثلة كانت تنهض من مقعدها، وتبدأ في التنقل لئلا «يُقطع» التماهي مع هذه الشخصية، بأن ينتهج طريقة أبسط فيعيد تأطيرها بلقطة أعرض عندما كانت تنهض من مقعدها.

هذا الاستعمال لسلّم اللقطات، المرتبط بسلّم تعدّد وجهات النظر، يجيز في التقطيع الكلاسيكي للمشهد تعاملاً دقيقاً جداً وتناوب القرب والبعد وانفصالات عن الشخصيات وتمركزات جديدة حولها. إنه يتيح تأصيلاً مخصوصاً لكل شخصية في الشبكة العلائقية للوضعية المعروضة. إنه يتيح مثلاً تقديم شخصية ما على أنها وجه من جملة الوجوه الأخرى لا بل على أنها مجرّد عنصر من التزويق، أو على النقيض أن يجعل منها في مشهد ما، البؤرة الحقيقية للتماهي، بأن يعزلها في سلسلة من اللقطات الكبيرة ابتغاء انفراد شديد بالمشاهد الذي يبأر اهتمامه، تبعا لذلك، على هذه الشخصية على الرغم من أنها تلعب دوراً مطموراً بالكامل في الوضعية الحكائية بالمعنى الدقيق.







تعدد زوايا النظر في التقطيع الكلاسيكي: المتتالية الأولى من نزل الشمال، لمارسال كارني (1938)، تظهر اثنتي عشرة شخصية في وليمة قدّاس.







نزل الشمال، لمارسال كارني (1938).

الأمر لا يتعلق هنا بطبيعة الحال إلا بأمثلة قصوى قليلة البساطة للغاية ويتعيّن ألاّ تحجب الدقة المعقدة التي يسمح بها هذا اللعب، المتأصل في الشفرة، بتنوع سلم اللقطات.

في دارات التماهي الصغيرة هذه في السينما كانت النظرات دوماً الوجهة Vecteur المفضلة أيّما تفضيل. فاستعمال النظرات يعدّل عدداً معيناً من صور المونتاج في مستوى أصغر التمفصلات التي هي، في آن، من بين أكثر التمفصلات تواتراً والأكثر تشفيرا: الوصل بالنظر والمجال – المجال المقابل ونحو ذلك. ليس ثمة في ذلك عُجاب على سبيل أنّ التماهي الثانويّ مُركّز مثلما كنّا رأينا على العلاقات بين الشخصيّات، وعلى سبيل أنّ السينما أدركت باكراً جدّاً أنّ النظرات كانت تُشكّل ركيزة أساسيّة نوعيّة لوسائلها التعبيريّة في فنّ إشراك المشاهد في تلك العلاقات.

شجّعت الفترة الطويلة للسينما الصامتة التي خلالها تشكّل الأساسي من شفرات التّقطيع الكلاسيكي، فضلاً عن ذلك، على أن يؤخذ بعين الاعتبار الدور المُميَّز للنظرات التي كانت تنتجه لها تلك الشفراتُ إلى حدّ ما، وأن تُخفّف من وطأة غياب التعبيريّة والنبرات والفوارق الصغيرة في الحوارات في المشاهد النصيّة.

إنّ تمفصل النظرة بالرّغبة وبالخديعة (الذي نَظّر له جاك لاكان في «النّظرة باعتبارها موضوعاً لآخر») تهيّئ مسبقاً، إن جاز لنا القول، النّظرة إلى أن تلعب هذا الدور المركزيّ تماماً في فنّ موسوم بسمة مزدوجة: إنّهُ معًا فنّ الرواية (كذلك تجسّدات الرغبة) وفنّ بصريّ (كذلك فنّ النظر).

هكذا في نصوص نظريّة عديدة، أصبح الوصل بالنظر الصورة الرمزية جدّاً للتماهي الثانوي في السينما. الأمر يتعلّق بتلك الصورة كثيرة التواتر حيث تعقبُ لقطةً «ذاتيّة» (يُفترضُ أنّ الشخصيّة قد رأتها) مباشرة، لقطة للشخصيّة ناظرة (مع ذلك بالوسع اعتبار المجال - المجال المقابل، بطريقة ما، بمثابة حالة مخصوصة للوصل بالنظر). في هذا التفويض للنّظر بين المشاهد والشخصيّة أردنا أن نرى صورة التماهي بامتياز مع الشخصيّة. فعلى الرّغم من وضوح هذا المثالُ الظاهر، فقد ساهم دون ريب في تحريف مسألة التماهي في السينما عبر تبسيط مبالغ فيه. إنّ تحليل سيرورة إنشاء التماهي بالدارات الصغيرة للنظرات (وتمفصلها بواسطة المونتاج) في فيلم سرديّ تتبع دون أدنى شكّ، تنظيراً أدقّ بكثير حيث الوصلُ بالنظرة حتّى وإن عنى نقطة حدّية أو دارة قصيرة بين تماهٍ أوّلي وتماهٍ ثانويّ فإنّه لا يلعبُ في آخر الأمر غير دور نوعيّ بالكامل، مخصوص للغاية كي يكون مثالاً يُحتذى.

4.3. التماهي وتسلسل اللقطات.

يكفي أن نسترجع كلمات ألفريد هيتشكوك في المثال السابق المأخوذ من فيلم مارني (تُشير إلى المالك... ثمّ تعود للشخص الذي ينبش) كي نستشفّ أنّ في هذا الإرساء لوضعيّة ذات تماهٍ قويّ، فإنّ عمل المرجعيّة التي تُشير أو تسردُ محدّد بقدر ما هي البنية الخاصة بما أُشيرَ إليه أو سُرد. ذاك أمر، فضلاً عن ذلك، كلّ الرواة يعلمونه جيداً فلا يُخْلفون التدخّل في الجريان «الطبيعيّ» للأحداث المحكيّة كي تؤخرها، وتبدّلها وتخلق تأثيرات المفاجأة والمكائد التي يقتضي فنّها تحديداً التحكّم في التقديم والتأخير في اللقطات بلفظ معيّن (وبلاغته) والذي تكون تأثيراته حاسِمة لردود فعل المستمعين أكثر ممّا هو عليه مضمون الملفوظ نفسه.

في مثال ألفريد هيتشكوك يكاد يكونُ من تحصيل الحاصل ألاّ يتأتّى «للمشاهد أن يكون متفهّماً» للنابش إلاّ إذا أرته المرجعيّة السردية – من قبل – المالك وهو يصعد السلّم. أو في الحالة الأخرى أنّ يؤثّر المَشْهَد على نحو مختلف تماماً على المشاهد فينتجُ أثر مفاجأة صرفة. أثراً يعمل أقلّ بكثير على التماهي مع الشخصيّة. بمعنى أنّ في سيرورة التماهي، فعل السّرد و«الإبانة» والتقديم والتأخير يلعبُ دوراً حاسمًا تماماً، ذلك أنّه يُسهمُ على نحو واسع في إخبار علاقة المشاهد بالحكائيّة وبالشخصيّات. إنّه هو على مستوى التمفصلات السرديّة الكبرى الذي سوف يُبدّلُ باستمرار علم المشاهد بالأحداث الحكائيّة ويراقبُ في كلّ لحظة المعلومات التي يتهيّأ إليها على قدر تقدّم الفيلم ويُخفي بعض عناصر الوضعيّة أو على العكس يستبق أخرى ويُعدّلُ لعب التقديم والتأخير بين علم المشاهد وعلم الشخصيّة المفترض وكذلك استمالة تماهي المشاهد مع الشخوص ومع وضعيات الحكائيّة بشكل مُستمر.

ثمّة على نحو شبه مؤكّد، في مستوى من التماهي مع الرواية أشمل وسَمج أكثر (في البدء نستطيعُ القول عن هذا التنظيم إنّه أدقّ وأخصّ للتماهي بواسطة فعل تقديم وتأخير اللقطات أثناء تقدّم الفيلم ذاته) تماه حكائيّ أكثر كثافة وأقلّ ضآلة لا متميّز نسبيّاً بالنّسبة إلى العمل الخصوصي في كل وسيلة تعبيروفي كلّ نصّ مخصوص. انطلاقاً من طبقة التماهي الأكثر سكوناً هذه، يمكننا أن نقول إنّه تماه يتبع بالأحرى الملفوظ والحكائيّة (في خطوطها الكبرى البنيويّة) أكثر مما يتبع تقديم وتأخير اللقطات بالمعنى الدّقيق وإنّه يظهر نكوصيّة أكثر، أوديبيّة.

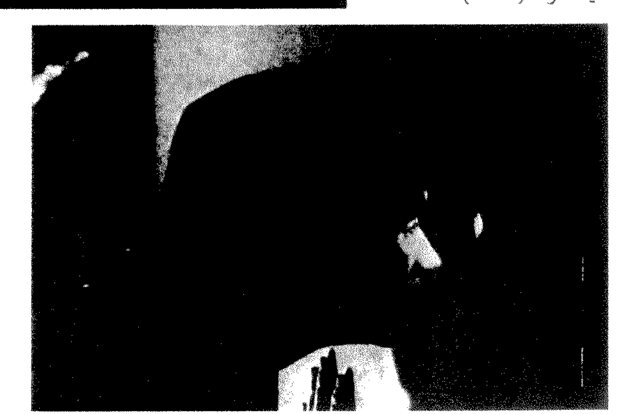
الدور المركزي للنظر في اللقطة **بزوغ النهار**، لمارسال كارني (1930)





المقيّدون، لألفريد هيتشكوك (1946).

الذهان، لألفريد هيتشكوك (1961).









ثلاث لقطات من المشهد نفسه من **موريال**، لآلان ريسني (1963).

في مستوى كلّ مشهد، يقتضي عمل تقديم وتأخير اللقطات مثلما كنّا رأينا للتوّ، تعديل علاقة المُشاهد بالوضعيّة الحكائيّة، وبتسطير دارات صغرى متّصلة، وبتنظيم إنشاء سيرورة التماهي لقطة بلقطة وبَنْيَنَتها.

إنّ هذا العمل المتصل بتسلسل اللقطات لا مرئيّ أكثر في السينما السرديّة الكلاسيكيّة إلى حدّ أن الشفرة هي التي تتكفّلُ به. فهناك دون شكّ، في مستوى التمفصلات الصغيرة لظاهر النصّ، إنّما تكونُ الشّفرة الأكثر رسوخا والأكثرُ استقرارا والأكثر «آليّة» وكذلك الأكثر لا مرئيّة. فتقطيعُ مشهد ما وفق بعض زوايا النّظر و إرجاعها والمجال المقابل والوصل بالنظر، جميعها عناصر شفريّة اعتباطيّة تشبه مباشرة فعل تسلسل اللقطات، سوى أنّ مشاهد السينما بالتعوّد الثقافيّ، يدركها على أنّها «درجة الصفر» لتسلسل اللقطات، وعلى أنّها الطّريقة «الطبيعيّة» التي بها تُحكى حكاية ما في السينما.

أمر حقيقيّ أن ترمي «قواعد المونتاج الكلاسيكي»، وبخاصّة تلك التي تكون للوصلات، تحديداً إلى فسخ علامات عمل تسلسل اللقطات هذا وجعله لا مرئيّاً بحيث تعمل على أن تُقدّم الوضعيّات للمشاهد «كأنّما من تلقاء نفسها» وأن تبدو الشفرة إلى هذه الدرجة من البساطة تشتغلُ على نحو يكاد يكون آليا وتمنح الوهم بضرب من غياب مرجعيّة تسلسل اللقطات أو الخلوّ منها.

هنالك بالتأكيد إنّما تكمنُ أحد قوى السينما السرديّة الكلاسيكيّة (من صنف السينما الأمريكيّة للأربعينيّات والخمسينيّات) وأحد أسباب الهيمنة غير العاديّة لهذا الصنف من الحكاية الفيلميّة التي يَرْعى التعديل الدّقيق واللا مرئيّ للتلقّط الانطباع عند المشاهد أنّه يلج من تلقاء نفسه الرواية وأنّه يتماهى من تلقاء نفسه مع هذه الشخصيّة أو تلك تعاطفاً، وأنّه يتفاعل مع وضعيّة معيّنة تقريباً مثلما قد يتفاعل معها في الحياة الواقعية. ذاك أمر له نتيجة: تعزيز الوهم الذي يقضي بأنّه، في آن واحد المركز والمصدر والذات الوحيدة للعواطف التي يمنحها إيّاه الفيلم، ونكران أنّ هذا التماهي هو نتيجة تعديل ونتيجة عمل تقديم وتأخير اللقطات.

منذ الستّينيات (خاصة في أوروبا) مع تثمين مفهوم المؤلّف، رأينا عَدداً متزايداً من السينمائيين يفرضون أنفسهم عبر أداء «شخصيّ» فيمهرون - إن صحّ القول - أفلامهم ببعض سمات، على وجه التقريب، تفاخرية واعتباطيّة لهذا الأداء الذي يسمها. ذاك هو حالُ مخرجين ذائعي الصيت مثل انجمار برجمان Ingmar Bergman (الصمت 1963، برسونا، 1966) ميخائيل

أنجيلو أنتونيوني Michaelangelo Antonioni (الكسوف، 1962 الصحراء الحمراء، 1964) جون لوك غودار Jean - Luc Godard (البخس 1963، شيئان أو ثلاثة أعلمها عنها 1966) فريديريكو فليني Frederico Fellini (الحياة الحلوة،،1960 ثمانية ونصف، 1962).

في بداية السبعينيات، وعلى إثر نقاش نظريّ واسع حول الإيديولوجيا التي تحملها السينما الكلاسيكيَة (على وجه الخصوص حول شفافيتها وحذف أمارات تقديم وتأخير اللقطات) بعض السينمائيّين، لانشغال سياسيَ أو إيديولوجيَ منهم، اعتقدوا حسناً أن يؤصّلوا بصراحة في أفلامهم عمل تقديم وتأخير اللقطات بل حتّى سيرورة إنتاج الفيلم. نذكر على سبيل المثال فيلم «أكتوبر في مدريد» لمارسال هانون Marcel Hanoun (1965) «كل شيء على ما يرام» لجون لوك غودار وجون بيار غوران Jean Luc Godard و Jean Piérre Gorin (1972) وجميع أفلام «مجموعة دزيغا فارتوف «Dziga - Vertov».

يبدو في الحالتين أنّ الحضور المحسوس أكثر والبارز أكثر لمرجعيَة تسلسل اللقطات وُجِدَت لتكون له تبعةَ عرقلة سيرورة التماهي على الأقلّ جزئيّاً، أقلّه بأن تُصيّر أعسر على المشاهد توهّم أن يكون بؤرة والمصدر الوحيد لكلّ تماه بأن يمكّنه من إدراك حضور هذه الصورة لصاحب تقديم وتأخير اللقطات المخفيَ في العادة في الفيلم. إنّ في ذلك لبَخْساً لقدرة المشاهد على ترميم الفيلم على أنّه «شيء حسن»؛ فبالنّسبة إلى المشاهدين، هواة السينما تقريبا أو المثقّفين الذين صادفوا هذه الأفلام، فإنّ صورة صاحب تقديم وتأخير اللقطات أضحت في الغالب صورة معها يُتماهى. هو تماه من وجهة نظر بنيويَة، كلاسيكي بما فيه الكفاية في نهاية الأمر؛ فصاحب تقديم وتأخير اللقطات (المؤلّف، وإن كان يُناقض نفسه) هو أيضاً بطريقته، ذاك الذي إرادته تتعارَضُ مع رغبة المشاهد أو يؤجّلها (الذي يطلق التماهي) مع، زيادة إلى ذلك، حظوة وجه يجسّم بالنسبة إلى هواة السينما بعض مثال للأنا.

3. 5. مُشاهد السينما وذات التحليل النفسيّ: الرهان.

كلّ ما سلف، في هذا الفصل عن التماهي، يَتصل بالتصوّر الكلاسيكي للتماهي، في

التحليل النفسيّ، باعتباره نكوصاً[48] نرجسيّاً ويَفترض هذا مُسَلّمة اعتباطيّة بالكامل تقضي بأنّه يمكننا أن نحيط علماً بحال مشاهد السينما أو بنشاطه بواسطة أدوات نظريّة صاغها التحليل النفسيّ للإحاطة علماً بالذات. وهذا يَفترضُ في البدء، وفي ذلك ضرب من الرهان، أنّ مُشاهِد السينما متجانس بالكامل وإرجاعيّ لذات للتّحليل النفسي، وعلى أيّة حال، لأنموذجه النظريّ.

هذا التصوّر عن المشاهد شُرع اليوم في التساؤل حوله: بالنّسبة إلى جون لوي شيفر Jean Louis Schéfer مثلاً ثمّة لغز سينمائيّ لاإرجاعي لمتخيّل ذات التحليل النفسيّ بما هو مُمَركَز حول الأنا. ذلك أنّ السينما تتطلّب، بالأحرى، أن توصف في تأثيراتها التي تقضي بالصّدمة والذعر باعتباره إنتاجاً لذات مرتجلة منقولة في غير موضعها «ضرباً من ذات متحوّلة أو إنسان مجهول أكثر».

لا تسمحُ الطريق المُتّبعة إلى هذا الحدّ في نظريّة السينما بفهمها باعتبارها قضيّة جديدة للاكتشاف خارج التجانس المطَمئِن للذات وللعُدّة السينمائيّة. فبالنّسبة إلى جون لوي شيفر، لَمْ تُنشَأ السينما لتتيح للمشاهد الاهتداء إلى نفسه (نظرية النكوص النرجسيّ) إنما أيضًا وبخاصّة كي تُدْهِشَ وتُذهِلَ: «إنّنا نذهب إلى السينما – نحن جَميعاً – لمخادعات بالأحرى مُفزعة وليس بالمرّة لأجل شيء من الحلم. لأجل شيء من الفزع ولأجل جانب من المجهول (...) عندما أكون في السينما، أنا كائن مخدوع (...). يتعين أن نتحدث إذن عن المُفارَقة لدى المشاهِد».

48 نَكَصَ: رجع إلى خلف – وعن الأمر: أَحْجَمَ

قراءات مقترحة

1. مُشاهِد السينما

ARNHEIM (Rudolf), *Vers une psychologie de l'art*, Paris, Seghers, 1973; *La Pensée visuelle*, Paris, Éd. Flammarion, 1976.

EISENSTEIN (Sergueï M.), *Au delà des étoiles*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1974.

SOURIAU (Étienne), sous la dir. de, *L'Univers filmique*, Paris, Flammaion, 1953.

MEUNIER (Jean-Pierre), *Les Structures de l'expérience filmique*, Louvain, Librairie Universitaire, 1969.

MORIN (Edgar), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956 (rééd. Denoël-Gonthier, coll. "Médiations", 1965; nouvelle. 1978).

MUNSTERBERG (Hugo), *The Film: A psychological study. The silent photoplay in 1916,* New York, Dover Publications, Inc., 1970.

POUDOVKINE (Vsevolod), *Film Technique and film Acting*, New York, Grove Press Inc., 1970.

SOURIAU (Étienne), sous la dir. de, *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

2. مُشاهِد السينما والتماهي: التماهي المزدوج في السينما

BARTHES (Roland), *S/Z*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1970.

BAUDRY (Jean-Louis), *L'Éffet Cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

BONITZER (Pascal), *Le Champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma/ Gallimard, 1982.

METZ (Christian), *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, coll. “10/18”, 1977.

RIFFLET-LEMAIRE (Anika), *Jacques Lacan*, Paris, Charles Dessart, 1970.

SCHÉFER (Jean-Louis), *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.

TRUFFAUT (François), *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966; rééd. Seghers, 1975.

No spécial “Cinéma et psychanalyse” de la revue *Communications*, 1975.

3. السينما وعلم النفس

DADOUN (Roger), *Cinéma, psychanalyse et politique*, Paris, Séguier, 2000.

FLITTERMAN-LEWIS (Sandy), *To Desire Differently: feminism and the French cinéma*, New York, Columbia Univ. Press, 1996.

FREUD (Sigmund), *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1973; *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. “Idées”, 1976, *Essais de psychanalyse*; Paris, Payot, 1970; *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971.

GAGNEBIN (Murielle), *Du Divan à l'écran, montages cinématographiques, montages interprétatifs*, Paris, PUF, 1999.

LACAN (Jacques), *Écrits I et II*, Paris, Seuil, 1966, coll. “Points”, 1971.

LAPLANCHE (Jean), PONTALIS (Jean-Baptiste), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1971.

ROSOLATO (Guy), *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.

خاتمة

في ختام هذا الاكتشاف لأكثر المسائل أهمَية اليوم من أمر نظريَة الفيلم، يكون القارئ قد اطّلع على أهمية هذه الأفكار المتّصلة بفن الصور المتحركة، وتعقّدها، ولا سيّما فائدتها العميقة - وهذا ما نأمله ونرغب في التّشديد عليه، حتّى نختم - على تشخيص للنظريّات التي أتينا على ذكرها في هذا الكتاب (أكانت مشكّلة في بناء مذهبي أم كانت غير ذلك).

السّمة الأولى التي تنجمُ من كلّ عَرض لنظريّات السينما وإرثها إنّما هي قدَمها. ولعلّه، والحقّ يقالُ، ما من إنتاج بشريّ لم يصحبه في الحال تفكير شكليّ و«نظريّ» إلاّ لمامًا، أو على الأقلّ - وهو جذر كلمة النظريّة ذاتها - معاينة وتأمّل معمّق لهذا الإنتاج. في حال السينما باستطاعتنا بالتأكيد ملاحظة أنّ اختراعها الذي شغل القرن التاسع عشر قاطبة لم يفاجئ التأمّل الفكري. ثمّ أنّ مُلاحَظة التزامن الكامل تقريبا بين ظهور السينما باعتبارها فرجة، ثمّ باعتبارها فنّا وباعتبارها وسيلة تعبير، والتنظير لها، ليس أقلّ من ذلك إثارة للدّهشة.

كذلك جميع الحركات والمدارس والأنواع الهامّة التي يحصيها تاريخُ الأفلام. أفلم يصحبها أو يسبقها أو يتبعها (لكن دومًا لمامًا) نشاط نظريّ ذو شأن على وجه التقريب، بهذه «الثورات» في النظريّة، ليس التاريخ بخيلا، ذلك أنّ أمثلة شهيرة جمّة تُعلّم تسعين عامًا من السينما.

السّمة الثانية، إلى ذلك، التي تسمُ نظريّات السينما فهي، بعد فترة من الزمن، هي تاريخيتها العميقة، أو بأكثر دقّة، تناسق الصلة التي تربطها، في كلّ حقبة بالإنتاج السينمائي. في ذلك بديهية تهمّ وجوها شهيرة جدّاً مثل أندري بازان أو س. م. إيزنشتاين: فالنزعة الواقعيّة الجديدة الإيطاليّة غذّت النظريّات «الأنطولوجيّة» و«المشاكلة الكونيّة» التي للأوّل، مثلما ألهمت النّزعة التجريبيّة لفترة العشرينيّات (بعيداً حتى عن الحدود الصارمة للمدرسة «المونتاجية» السوفياتيّة) الثاني شغفه بالمونتاج والمعالجة والصراع. سوى أنّ تاريخ النظريات يهبُ لنا إن نظرنا من فوق على نحو أوسع بكثير نشأة بعض «القارات» (أو أرخبيلات إن نحن تمسّكنا بدقّة الاستعارة) يتيحُ التعاقب التاريخيّ الذي قطعته بشدّة أحداث كبرى (الحربان العالميّتان، أو ظهور الصوت، حتّى نذكر قصداً ظواهر غير قياسيّة) رصدها بيسر.

لنذكر منها الأسماء الكبرى. في البداية كانت - تلك أولويّة تعاقبيّة لا يلزم عنها في شيء اختيار لا جمالي ولا إيديولوجي - حقبة التشكّل التدريجيّ للتقليد الشكلي والبلاغيّ الذي عرف أوج تطوّره وسيادته دون منازع إثر الحرب العالميّة الأولى، تلك الحقبة، حقبة العشرينيّات، التي عُرفت بالثورات التي لا تتوقّف في فنّ الفيلم (والحال أنّ الإنتاج المهيمن بعدُ تغيّر وأضحت السينما على معنى مختلف تماماً، أيضاً «كلاسيكيّة») والذي اتّخذ شكله الكلاسيكي في مستهلّ الثلاثينات.

منذ سنة 1916 كان هوغو منستربرغ يصرّح في الجزء الثاني من محاولته الشهيرة ومن منظور كانطي جديد أنّ شرط الصلاحية الجماليّة، إنّها تكمن فيما يخص الفيلم، في حقيقة أنّه يقوم بتغيير الواقع إلى شيء خياليّ خاضع لإنشائيّة مخصوصة (والتي تُستعمل وفق هوى السينمائيّ على المقولات الثلاث الرئيسة للواقع: الزمن والفضاء والسببيّة). في السنة نفسها صدر فيلم «اللاتسامح» لغريفيث، تلك المعالجة الهائلة التي لعلها طمرت منستربرغ. بضع سنوات إثر ذلك فإنّ الموقف نفسه سوف يشهدُ تحديداً في ميادين فلسفيّة على قدر كبير من الاختلافات. كنّا أشرنا بعدُ خلال هذا الكتاب مقاربة إيزنشتاين أو تينيانوف، الأمر يستوجبُ، بطبيعة الحال، إضافة إلى هذين العلمين أعلام ستّة على الأقلّ من معاصريهم ومن بلديهما. بدءاً بـ ليف كوليشوف ولعلّ كتابه «فنّ السينما» (1929) أكثر الطروحات جُرأةً ومن ثم أيضاً أكثرها مجازفة - في اتّجاه مقاربة التنظيم الفيلمي باشتغال لسان ما. في مناسبات كثيرة، انتُقدت بحقّ مبالغات هذه المقاربة، لكن ما يشدّنا هنا، إنّما هو قبل كلّ شيء، الثباتُ الذي به يصاحب ليف كوليشوف وتلامذته كلّ تفكيرهم بمتسلسلة من التجارب والأفلام التي لم يسبقها في نظامها أحد ولن يكون لها فيما بعد كفؤاً أحد.

تقريباً في الحقبة نفسها بألمانيا كان رودوف أرنهايم يضبط، في محاولة موجزة لكنّها حاسمة، الحدودَ التي سوف يدركها التيار «الشكلي». فبالنّسبة إليه لا يتأتّى للفيلم أن يكون فنّاً إلاّ على جهة أن تبتعد السينما عن إعادة إنتاج تامّة للواقع تقريباً بفضل العيوب ذاتها التي تكون للأداة - السينما. بطبيعة الحال ضمنت هذه الأطروحة التي لا يمكنُ تجاوزها ذيوع صيت صاحبها، غير أنّها وسمت عمليّاً في الوقت نفسه نهاية نمط من المقاربات أضحى غير قادر تماما على أن يأخذ بعين الاعتبار التحوّلات العميقة التي تصيبُ فنّ السينما، لنقل بين سنة 1928 وسنة 1932.

ليس القول بذلك معناه أنّ هذه المقاربة، فضلا عن ذلك، قد انتهت بالكامل. فمؤلّفون

كثر وليسوا هم من أدناهم، استعادوها وأبانوها. كذلك أمرُ بلاَ بالاز التي اقترحت في مناسبتين سنة 1930 وسنة 1950 خلاصتين لامعتين لكلّ ما أتى به التيّار الشكلي، في المقابل، لتاريخ السينما. حديثاً أيضاً فإنّ محاولات برتولومي أميغال وإيفور مونتاغو التي ظهرت في أواسط الستينيات تحيل، دونما تجديد فيه حقيقي، إلى هذا التقليد الكبير.

لا مراء في أنّ فترة ما بعد الحرب اتّسمت بالخصوص بقطب آخر كان إلى ذلك التاريخ تُهيمن عليه النزعةُ الشكلية التي يمكنُ أن نسمّيه، لغياب تسمية أفضل، المقاربة «الواقعيّة» في السينما. ولم تسقط تلك المقاربة، وقد أشرنا تواً إلى ذلك، من السماء سنة 1945؛ ذلك أنّنا نجدُ تباشيرها عند سينمائيّين على غرار لويس فوياد، مثلاً (على شكل، والحق يقال، قليل الوضوح بإفراط) أو على نحو أوضح بكثير، في كامل فكر جون غريرسون تصاحب طيلة الثلاثينات والأربعينيات ازدهار الحركة التوثيقيّة. بطبيعة الحال يطبع هذا التيّارُ، بالنّسبة إلينا، طبعاً مطلقاً صورة أندريه بازان. لكن هنا أيضاً، ما يبدو هاماً لنا ليس وجود مدرسة بازان (التي اقتصَرت في البداية على نحو صارم على فرنسا مع كراسات السينما للخمسينيّات والستينيّات و«الموجة الجديدة») بقدر ما هو معاصرة اجتهاد أندري بازان لمقاربات مستقلّة بالكامل عن مقاربته ولكنّها تصرف وجهها إجمالاً تلقاء نفس الوجهة الجماليّة. لنذكّر بأعمال إتيان سوريو مثلاً ولنذكّر بخاصّة بالمجموعة التي نشرها سيغفريد كراوكر سنة 1960 بالعنوان ذي الدلالة «إفتداء الواقع الماديّ» التي يقدّمها مؤلّفها بمنزلة «جماليّة ماديّة» قائمة على أولويّة المضمون والتي تفضي إلى تصوّر للسينما على أنها ضرب من أداة علميّة خُلقت لاكتشاف بعض نماذج أو بعض الوجوه الخصوصيّة للواقع.

ليس بوسعنا أن نقول إنّنا خرجنا تماماً من هذه الحقبة الأخيرة إلاّ أنّها، حقيقة لم تعد تدوم اليوم إلاّ لماماً في شكل منهك «لنقد الأفلام» الذي يعيشُ من افتراضاته دونما سعي إلى تفحصها أو على الأقل إلى تبريرها.

أخيراً ثمّة حقبة ثالثة (هي حقبتنا) موسومة ليس بصياغة للحقبتين السالفتين إنّما بازدهار لنظريّات السينما التي، بعيداً عن اختلافاتها، لها مشترك سمة الالتجاء إلى فنيات متقدّمة أكثر وذات نَهج واضح. مع ذلك فإنّ تلك الحقبة استُهلّت بمسعى توليفيّ على نحو جليّ بالكتاب المثير للاعجاب «جماليّة وعلم نفس السينما» لجون ميتري.

لقد بذل جون ميتري، عن عزيمة منه، كلّ ما بوسعه للنّجاح بأن أشرَكَ ليس فقط معرفته الواسعة بتاريخ الأفلام وإنّما استفاد أيضاً من المؤلّفين الذين سبقوه كافة. وعلى

الرغم من الصعوبات الملازمة لمثل هذا الصنف من المشاريع والكبوات التي تستتبعه، فإنَ جون ميتري طبع مرحلة رئيسة في نظريَة الفيلم أن ألزم في شأن جميع الإشكالات الأساسيَة الصرامة العلميَة الكبرى وأن لجأ دونما تردّد، كي يتناول أحسن تناول مسألة ما خصيصة للفيلم، إلى فينومونولوجيا الإدراك وإلى سيكولوجية الشكل، وعلم النفس، وفيزيولوجية الإحساس بل حتّى جعل من نفسه أحياناً، ابستمولوجياً.

ومع أنَه لم يُنشئ «مدرسة» ومع أنَه لم ينتم إلى أيّ مدرسة، فإنَ كتاب جون ميتري يؤشّر إلى تاريخ: لم يُقصّر كريستيان ماتز في حقه، إذ نذر عند صدور مجلديه، مقالين نقديّين (أعيد طبعهما في الجزء الثاني بعنوان محاولة في دلالة السينما).

ويتّسمُ تاريخ نظريَة السينما منذ جون ميتري بالاستيراد المكثّف أكثر فأكثر للمفاهيم بل حتّى لأنساق مفاهيميَة برمّتها آتية ممّا يقالُ لها «علوم إنسانيَة»: الألسنيَة والتحليل النفسيّ في المقام الأوّل، إنّما أيضاً علم الاجتماع والتّاريخ في المقام الثاني - في الوقت الذي أضحى فيه النشاطُ النظريّ أكثر فأكثر جامعياً وإذ يتوقف يكونُ مضاعفاً بنشاط نقديّ (وجمالي / قيمي)، انتهى بالمناسبة ذاتها عن أن يرجع بشكل مفصّل إلى مدوّنة ما للأفلام المعاصرة؛ وإن يحدث أن يكون مثل هذا التنظير إلى الآن مستنداً بوعي أم بغير وعي على نوع وصنف أو مدرسة للأفلام (روبرت غريبيه بالنّسبة إلى كتاب جوست وشاتو، وغودار وستروب بالنسبة إلى كتاب بونيتزار، ونحوهم) فإنّ الموقف الشائع أكثر من غيره يقضي بأن يكون كلّ تنظير منذوراً للجامعة. بالتزامن مع ذلك كان تطوير تعليم السينما يدفع أيضاً إلى رجوع الاهتمام بتحليل أفلام الماضي بنسبة أهمّ بكثير ممّا كان عليه الأمر من قبل.

هكذا اتّسمت السنواتُ الخمس عشرة الأخيرة من جهة بوفرة الأعمال المستلهمة من علم العلامة (على المعنى الواسع) وعلم السرد، ومن جهة أخرى بازدهار تحليلات الأفلام - سواء تمّ تصوّرها جهاراً وفق منوال «التحليل النصّي» أم لم يتمّ ذلك.

وقد سَعَت الفصول السابقة إلى الإحاطة علماً على نحو تفصيليّ بهذه الحقبة بأسرها، ولن نلحّ عليه. بطبيعة الحال أن نقف على الاتّجاهات الحاليّة للبحث أمر أكثر عسراً (وأعسر منه بكثير أن نأتي أدنى تكهّن حول العقد القادم). ومن دون أن نزعم أنّ الشريان العلامي قد استُنفد تماماً، فإنّه ثمّة توجّه مزدوج بدأ يُظْهر منذ بضع سنين ما كان يوصف مبدئياً على أنّه «موت علم الدلالة» (ماتز)؛ من جهة العزم الذي تشهد له لا سيّما كتابات جديدة كثيرة (وخاصّة مثيرة للدّهشة في كتب جماعيّة معيّنة وتقارير

ندوات معيّنة، ونحو ذلك) على القيام بتقييم واستخلاص الدروس ونحو ذلك، ومن جهة أخرى المساعي العديدة أيضاً والمتفرّقة جدّاً للخروج من المأزق النسبيّ كأن يقع اللجوء مثلاً إلى السيميائيّة التوليديّة أو إلى ألسنيّة النصوص ونحو ذلك. بطبيعة الحال ليس هذا «الموت» لعلم العلامة موتًا (أو تلك المساعي التي تفضي إلى تناسخ...).

ويبقى اليوم مهماً — في الأقل تربوياً - ممارسة تحليل علوم السينما في كلّ أشكاله. مع ذلك فإنّه يبدو لنا أنّ الشهور الأخيرة أو السنوات الأخيرة كانت قد اتّسمت بجلاء أكثر فأكثر بتنوّع في وجهات البحث. لهذا شهدنا دون انقطاع ظهور ستّة مؤلّفات خصّصت قسطاً واسعاً للتدبّر الاقتصاديّ في السينما - وذلك ليس من غير علاقة بكلّ تأكيد بتغيّرات وسيلة التعبير هذه ذاتها (تطوّر التلفزة والفيديو المحمول، تمركز الإنتاج والتوزيع، ونحو ذلك). هكذا أخيراً أبانت بعض النصوص المتميّزة مقاربات أكثر «ندرة»: سوسيولوجيا السينما،أو في ميدان آخر، ما بوسعنا أن نسمّيه علم أيقونة السينما.

ولا يزالُ أمرُ قياس المكان والقيمة الإجماليّة لجميع تلك المساعي أمرا مبكّراً. كذلك نختم، بتواضع، هذه الجولة السريعة في نظريّات السينما أنْ نلاحظ كم يشهد هذا التنوع الذي يتبدّى اليوم من جديد بالبعد الأنثروبولوجي والاجتماعيّ للدراسات السينمائيّة وبضرورة اختراق العلوم الاجتماعيّة لها.

بيبليوغرافيا الطبعة الأولى

تسعى هذه البيبليوغرافيا لأن تكون بكل بساطة اختياراً أوّل للمؤلفات ذات الأهميّة التي لا يرقى إليها شك والتي يُعثر عليها بيسر في دكاكين الكتب أو في المكتبات. وقد قمنا بتبويبها في أبواب من غير اعتباط.

1. مؤلفات تعلّمية، مدخل إلى نظرية السينما

AMENGUAL (Barthélémy), *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers; 1971.

BERGALA (Alain), *Initation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Cahiers de l'audioisuel, 1978.

COLLET (Jean), MARIE (Michel), PERCHERON (Daniel), SIMON (jean-Paul), VERNET (Marc), *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976 (réédité en 1980).

GAUTHIER (Guy), *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 2e éd., 1979; *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Édilig, coll. "Médiathèque", 1982.

LOTMAN (Louri), *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éd. Sociales, 1977.

MARTIN (Marcel), *Le Langage cinématographique*, Paris, Cerfs, 1955, (2e édition, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1977).

CinémAction, no 20, "Théories du cinéma", L'Harmattan, 1982.

2. تاريخ السينما

DESLANDES (Jacques) et RICHARD (Jacques), *Histoire comparée du cinéma*, 2 volumes parus, Tournai, Casterman, 1966 et 1968.

MITRY (Jean), *Hostoire du cinéma*, 5 volumes parus, Paris, Éd. Universitaire.

SADOUL (Georges), *Histoire générale du cinéma*, nouvelle édition en 6 volumes, Paris, Denoël, 1973.

Il existe de nombreuses autres histoires du cunéma au format plus réduit: édition en un volume de Georges Sadoul aux éditions du Seuil, divers ouvrages en collections de poche.

Aucun de ces livres ne nous semble pleinement recommandable, et on préférera toujours la référence aux ouvrages de quelque ampleur.

1.2 تاريخ بعض الحقب أو المدارس

EISNER (Lotte H.), *L'Écran démoniaque*, Paris, Terrain Vague, 1965, rééd. Éric Losfeld, 1981.

FESCOURT (Henri), *La Foi et les montagnes* (le cinéma français, 1895-1955), Paris, Paul Montel, 1959 (rééd. Éditions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1979).

KRACAUER (Siefried), *De Caligari à Hitler*, 1946 trad. Fr., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

NOGUEZ (Dominique), *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pormpidou, 1979; *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*, ARCEF, 1982.

SADOUL (Georges), *Le Cinéma français (1860-1962)*, Paris, Flammarion, 1962.

Cahiers de la Cinémathèque, Perpignan – Notamment les numéros suivants: no 13-14-15, "La révolution du parlant", 1974; no 26-27, "Le cinéma muet italien", 1978; no 29, "Le cinéma des premiers temps", 1979.

LEYDA (Jay), *Kino: Histoire du cinéma russe et soviétique*, 1960 (trad. Française, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977).

بالإنجليزية :

BROWNLOW (Kevin), *The Parade's Gone* By (Cinéma américain muet), Berkeley-Los Angeles, University of California, 1968.

JACOBS (Lewis), *The Rise of the American Film*, New York, Harcourt, Brace and Cie, 1939 (nombreuses rééditions augmentées).

3. كتابات نظرية

AMENGUAL (Barthélemy), *Du réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Réf. Poche", 1997.

BALÁZS (Béla), *L'Esprit du cinéma*, 1929 (trad. Fr., Paris, Payot,1977).

Le Cinéma, 1948 (trad, fr., Payot, 1979).

BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1958-1962 (édition condensée, en un volum: 1975, rééd. 1994).

BONITZER (Pascal), *Le Regard et la voix*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1976.

BURCH (Noël), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

EISENSTEIN (Sergueï M.), *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, coll, "10/18", 1974.

- *La Non-indifférente nature*, 2 volumes, ibid, 1975 - 1978.

FAURE (Élie), *Fonction du cinéma* (recueil d'articles des années 1920 et 1930) Paris, Denoël-Gonthier, coll. "Médiations".

JOST (François) et CHÂTEAU (Dominique), *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1979.

METZ (Christian), *Essais sur la gignification au cinéma*, 2 vol., Paris,

Klincksieck, 1968-1972.

- *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971 (rééd. Albatros, 1977).

- *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1977.

MRRY (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 vol., Paris, Éd. Universitaires, 1966-1968 (rééd., 1980).

MORIN (Edgar) *Le Cinéma ou h'homme imaginaire*, paris, Minuit, 1956 (rééd. Denoël-Gonthier, coll. "Médiations", 1965, nlle éd. 1978).

PASOLINI (Pier Paolo), *L'Epérience hérétique*, paris, Payot, 1976.

SOURIAU (Étienne) *et al., L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

AUMONT (Jacques) et LEUTRAT (Jean-Louis), sous la dir. de, La *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

Communications, no 23, "Psychanalyse et Cinéma", Paris, 1975.

Revue d'Esthétique, no spécial "Cinéma: théorie, lectures", 1973.

باللغات الأجنبية :

ARNHEIM (Rudolf), *Film als Kunst*, 1932 (rééd. Fischer Taschenbücher, Francfort- sur-le-Main, 1979). II existe également une version revue par l'auteur en 1957 et publiée aux États-Unis en anglais: *Film as Art*, Univ. of California Press, 1957 et une édition française, *Le Cinéma est un art,* Paris, L'Arche, 1989.

KRACAUER (Siegried), *Theory of film*, Oxford University press, 1960.

KOULECHOV (Lev), *Kuleshov on Film*, edited by Ronald Levaco, University of Califotnia press, 1974.

MUNSTERBERG (Hugo), *The Film: A Psychological Study*, 1916, rééd. New York, Dover, 1970.

CHKLOVSKI (Vladimir), EICHENBAUM (Boris), TYNIANOV (Louri) *et al., Poetika Kino (Poétique du cinéma),* Moscou-Léningrad, 1927 (traduction française sous le titre *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film* présentée par ALBERA (François), Paris, Nathan, coll. "Fac cinéma", 1996).

4. تقنيات السينما

PINEL. (Vincent), *Vocabulaire technique du cinéma*, paris, Nathan, coll. "Réf.", 1996.

WYN (Michel), *Le Cinéma et ses techniques*, paris, Éditions Techniques européennes, 1969 (plusieurs rééditions mises à jour).

Voir aussi les brochures sur les divers métiers du cinéma éditées par la FBMIS.

بالإنجليزية

LIPTON (Lenny), *Independent Filmmaking*, San Francisco, Straight Arrow Books, 1972 (très pratique, souvent réédité avec mises à jour).

5. علم اجتماع وعلم اقتصاد السينما

BONNELL (René), *Le Cinéma exploité*. Paris, Seuil, 1978.

FLICHY (Patrice), *Les Industries de l'imaginaire*, Grenoble, presses universitaires de Grenoble, 1980.

LEBEL (Jean-Patrick), *Cinéma exploité*, Paris, Ed. Sociales, 1971.

MERCILLON (Henri), *Cinéma et Monopoles*, Paris, Armand. Colin, 1953.

SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

بالإنجليزية

The American Film Industry, edited by Tino Blasio, University of Wisconsin Press, 1976.

GUBACK (Thomas), *The International Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.

JOWETT (Garth), *Film: The Democratic Art*, Boston, Little, Browen and Cis, 1976.

6. كتب عن السينمائيين

AUMONT (Jacques), *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979.

BAZIN (André), *Jean Renoir*, Paris, Champ Libre, 1971; *Orson Welles*, Paris, Cerf, 1972.

BAZIN (André) et ROHMER (Éric), *Charlie Chaplin*, Paris, Cerf, 1973.

CHABROL (Claude) et ROHMER (Éric), *Hitchcock*, Paris, Éd. Universitaires, 1957 (rééd. Aux Éditions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1976).

EIBEL (Alfred), sous la dir. de, *Fritz lang*, Paris, Présence du cinéma, 1964.

EISNER (Lotte), *Murnau*, paris, Le terrain Vague, 1964.

EISENSCHITZ (Bernard), *Roman américain, les vies de Nicholas Ray*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

N^os^ spéciaux des *Cahiers du cinéma* (Mizoguchi, Hitchcock, Pasolini, Renoir, Welles).

Ce choix est extrêmement incomplet, volontairement, Les livres sur des cinéastes étant la plupart du temps trop anecdotique. Sur d'autres

cinéastes. On pourra trouver des renseignements dans la collection de monographies de L'Anthologie du cinéma (10 volumes parus), ou dans celles de la collection "Cinéma d'Aujourd'hui", chez Seghers.

7. كتابات للسينمائيين، مقابلات

BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Grallimard, 1975.

CLAIR (René), *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1970.

EISENSTEIN (Serguei M.), *Mémoires*, 3 volumes, Paris, UGE, coll. "10/18", 1977-1979.

EPSTEIN (Jean), *Écrits sur le cinéma*, 2 vol., Paris, Seghers, 1974.

GODARD (Jean-Luc), *J-L. Godard par J-L. Godard*, 2 tomes, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

RENOIR (Jean), *Écrits 1926-1971*, Paris, Pierre Belfond, 1974; rééd, Ramsay Poche, 1987.

Ma vie et mes films, Paris, Flammarion, 1974; rééd. Flammarion, coll, "Champs/Contre champs", 1987.

TRUFFAUT (François), *Le Cinéma selons Alfred Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966 (rééd. Gallimard, 1993).

Divers, *La Politique des auteurs*, paris, Champ Libre, 1972.

بالانجليزية

Grierson on documentary, edited by Forsyth Hardy, Londres, Faber, 1966.

KOSZARSKI (Richard), *Hollywood Directors*, 2 vol. Oxford University Press, 1976.

POUDOVKINE (Vsevolod), *Film Technique & Film Acting*, diverses éditions.

8. تحليل الأفلام أو الأغراض

BAILBLÉ (Claude), MARIE (Michel), ROPARS (Marie-Claier), *Muriel*, Paris, Galilée, 1975.

BELLOUR (Raymond) *et al. Le Cinéma américain, analyses de films*, 2 vol., Paris, Flammation, 1980-1981.

BOUVIER (Michel) et LEUTRAT (Jean-Louis), *Nosferatu*, Paris, Gallimard, 1981.

DUMONT (Jean-Paul) et MONOD (Jean), *le Fœtus astral*, Paris, Christian Bourgois, 1970.

HENNEBELLE (Guy) et al., "Le cinéma militant", n° spécial de *cinéma d'aujourd'hui*, Paris, mars-avril 1976.

LEUTRAT (Jean-Louis), Le *Western*, Paris, Armand Colin, coll. "Uprisme", 1973.

ROHMER (Éric), *L'Organisation de l'espace dans "Faust", de Murnau*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1977.

ROPARS (Marie-Claire), LAGNY (Michèle), SORLIN (Pierre), *Octobre*, Paris, Albatros, 1976. *La Révolution figurée*, Paris, Albatros, 1979.

Simon (Jean-Paul), *le Filmique et le Comique*, Paris, Albatros, 1979.

Cahiers de la cinémathèque, n° 28 (Pour une histoire du mélodrame).

Cahiers du XXe Siècle, n° 9 (Cinéma et littérature), 1978.

Cultures, Vol. II, no 1 (Le cinéma et l'histoire), Paris, UNESCO, 1977.

9. قواميس، مختارات، مؤلفات مختلفة مفيدة

BESSY (Maurice) et CHARDANS (Jean-Louis), *Dictionnaire du cinéma*, 4 vol., Paris, J.-J. Pauvert, 1965-1971.

SADOUL (Georges), *Dictionnaire des films*, paris, Seuil, (plusieurs rééd. augmenttées); *Dictionnaire des cinéastes, ibid.*

CHIRAT (Raymond), *Catalogue des films français de long métrage*, 4 volumes parus (années 10, 20, 30 et 40), 1978, 1981, 1984 et 1995.

COURSODON (Jean-Pierre) et TAVERNIER (Bertrand), *50 ans de cinéma américain*, Paris, Omnibus, 1995.

HORVILLEUR (Gilles), sous la dir, de , *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris Bordas, 1988.

LACOURBE (Roland), LEFEVRE (Raymond), *30 ans de cinéma britannique*, Paris, Cinéma 76.

LOURCELLES (Jacques), *Dictionnaire du cinéma, les films*, Paris, Éd. Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1992.

ODIN (Roger), "Dix années d'analyses textuelles de films", *Linguistique et Sémiologie*, n° 4, Lyon, 1977.

PASSEK (Jean-Loup) *et al., 20 ans de cinéma allemand, 1913-1933*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou, 1978.

PASSEK (Jean-Loup), sous la dir. de, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, rééd. 1998.

PRÉDAL (Renée), *50 ans de cinéma français*, Paris, Nathan coll; "Réf. Poche", 1996; Armand Colin, 2005.

RAPP (Bernard) et LAMY (Jean-Claude), sous la dir. de, *Dictionnaire des films*, Paris, Larousse, 1990, rééd. actualisée 2005.

SCHNITZER (Luda et jean), *20 and de cinéma soviétique*, paris, CIB, 1963.

بالإنجليزية

Movies on TV (10 000 films – génériques et résumés), ed. By Steven H. Scheuer, New York Bantam Books, (plusieurs éditions).

TV Movies (13 000 films), ed. By Leoanard Maltin, new York, Signet Books (plusieurs éditions).

بيبليوغرافيا الطبعة الثالثة

يعود تاريخ أوّل طبعة لهذا الكتاب إلى 1983. منذ ذلك التاريخ أعيد نشره باطراد مما يبرهن على جدواه باعتباره دليلاً للتدرّب على الدراسات السينمائية، على الأقل في الجانب النظري والجمالي. بيد أنّ هذه التخصصات تطورت منذ تلك الحقبة تطوراً هائلاً، وتبدّلت تبدّلاً هائلاً سواء في فرنسا أو في الخارج. ذاك أمر يشهد، في آن واحد، على حيويتها ولكن أيضاً على نسبية استقرارها المؤسّسي داخل الجامعة ومؤسّسات البحث.

و يحمل كتاب جمالية الفن الذي أُعدّ وكُتب في مُستهلّ الثمانينيات علامات على أهمية أثر علم العلامة المهيمن في السنوات 1965 - 1975 والتساؤلات التي كانت سواء إيديولوجية أو تحليلية نفسية والتي أفضت إلى نقاشات كثيرة عندما كانت المجلات النقدية للأفلام حسّاسة للتفكير النظري.

في أواسط الثمانينيات أخرج جيل دولوز جزأيه المخصّصين للصورة قيد التحرّك (الصورة - الزمن، الصورة - الحركة). مجرّد هذا الحدث يشهد بالاعتراف الذي لا مثيل له بالفن السينمائي بوصفه نمط تفكير أصيل ونوعي من قبل أحد أكثر الفلاسفة اطلاعاً عليه في تخصّصه. ولقد اقترح جيل دولوز إطاراً مفهومياً جديداً أثّر في جانب كبير في جمالية الفيلم وتحليلات الفيلم ما قبل سنة 1985.

إن علم علامة السينما كان قد تطوّر، ربّما أكثر احتشاماً من الفترة الفائتة، في فرنسا وإيطاليا وبصورة أوسع في أوروبا في اتجاه الجانب التداولي. هكذا حاذى العلوم العرفانية التي دخلت حقل نظرية السينما بطريقة مذهلة في الجهة الأخرى من الأطلسي، وعلى نحو أوسع التيارات المهيمنة للفلسفة الأنجلو - أمريكية (أعمال دافيد بوردوال)، وضمن منظور آخر مختلف تماماً ستانلي كافل الذي كان أول كتاب له بتاريخ 1971، «العالم منظوراً إليه»، والمجهول تماما في فرنسا (ترجم أخيراً سنة 1999).

على نحو أوسع، نقول إنّ البحوث النظرية تحررت من المنوال الألسني والعلامي لتتأصّل في سياق تاريخ الفنون والتفكير الفلسفي. ولقد أخذت جمالية الفيلم استقلاليتها، إن صَحّ القول، خلال العقدين الأخيرين مثلما يبيّن ذلك انصراف الباحثين إلى العلاقات بين السينما والرسم (العين التي لا حدود لها لجاك أومون) والتحليلات الفيلمية لجون لويس لوترا (المشكال، سجينة الصحراء، سجاد نافارو)، حتّى لا نذكر هنا إلا عنوانين أو ثلاثة.

ثمّة سمة ثانية للشطر الثاني من الثمانينيات هي: ما شهدته من إعادة انطلاق حيوية ومفاجئة بقدر كبير، لـ «مُقاربات جديدة» لتاريخ السينما مثلما بَيَّنَتْه ندوة نُظمت في ساريسي سنة 1985. هذا التأخير مفارق جدا بالنظر إلى ثراء البحث التاريخي الفرنسي (مثلما يشهد بذلك غنى لفظة «التاريخ الجديد»)، فالأعمال الفرنسية عن السينما متأخّرة على نحو كبير عن مشاريع البحوث التاريخية التي تطورت لا سيما في أميركا وفي إيطاليا. يكفي أن نشير إلى أعمال دوغلاس غومري في الولايات المتّحدة وتلك التي لجيان بييرو برونتلا في إيطاليا على سبيل المثال، وكذلك أمر الكتاب الضخم سينما هوليود الكلاسيكية لدافيد بوروال وجانيت ستايغر وكريستين تومسون الذي صدر في 1985 والذي لا زال مجهولاً في الفرنسية. هذا التأخّر، منذ تلك الحقبة، تمّ ردمه كما يشهد بذلك نشاط النشر للجمعية الفرنسية للبحوث في تاريخ السينما ومجلتها 1895 وتشكيلة منشوراتها.

فضلا عن ذلك تطوّر التيار البحثي الذي أطلقته المؤلفات الرائدة لمارك فرّو (السينما والتاريخ، 1977) وبيار سورلان (سوسيولوجيا السينما، 1977) بخصوص العلاقات بين «السينما والتاريخ» في اتجاهات متعدّدة: التاريخ الثقافي، التاريخ المؤسّساتي، الإيديولوجي، الاقتصادي، لنذكر منها فقط أهمّ الأعمال في سينما الدعاية والأفلام الموثّقة والأفلام المناضلة والاستعمارية وأخرى كثيرة.

كذلك كان أمر سوسيولوجيا السينما والتي كانت يقظتها مذهلة في بدايات سنة 2000.

فبداية من ذلك التاريخ دُمجت جميع التخصصات والعلوم الإنسانية السينما أو «الفنّ السينمائي» أو اللغة السمعية والبصرية في حقل مرجعياتها. كما تتّسم السنوات الأخيرة باهتمام الفلاسفة الشبّان الذين يضاعفون عدد المقاربات المتصلة بالفضاء الفيلمي من دون أن يأخذوا مواضعهم بالضرورة داخل الارث الدولوزي (نسبةً إلى جيل دولوز).

إنّ الأمر الذي يتغيّر أكثر من الأمور الأخرى هو بطبيعة الحال الطريقة التي بها تُصنع الصور وتُرى والتي تبدّلت طبيعتها بعمق من خلال المرور من الفضّي إلى الرقمي[49]. المقاربات النظرية للسينما وللسمعي البصري تدمج سريعاً بما فيه الكفاية هذه الثوابت

49 * - الفضي Argentique: مصطلح راج بعد سنة 2000. كان الغرض منه التمييز بين الصورة التقليدية التي تصنع على لفافة صور متكوّنة من حبات متناهية الصغر من الفضة والصورة الرقمية الجديدة. ويعني تحديداً الجزيئات الدقيقة من الفضّة التي تكوّن نتيجة معالجة كيميائية للفافة صوراً حسّاسة للنور فتُعرض للإضاءة ثمّ تحمّض وتستخرج الصور. (المترجم).

الجديدة. يتعيّن إذن فهم السينما والصور على نحو مختلف مثلما يشير إلى ذلك عنوان دليل جماعي حديث ظهر لدى ناشر هذا الكتاب نفسه.

لقد رغبنا أن نقدّم في التالي تَحييناً بيبليوغرافياً، من غير أن يكون شاملاً، لكتابنا. فبوّبنا المراجع حسب المواد التي تمّ تناولها في الفصول السابقة.

أردنا أن نؤشّر على درجة صعوبة الكتب بالاستعانة بالرمزين التاليين:

(*): مؤلّف للمبتدئين يسير القراءة بالنسبة إلى قارئ مبتدئ في المرحلة الجامعية الأولى.

(**): بالنسبة إلى قارئ على بينة، فقراءته أعسر ويفترض معارف مسبقة.

1. مؤلفات تدريب على الجمالية والنظرية

Parmi les livres d'initiation au sens strict:

AUMONT (Jacques), *L'Image*, Paris, Nathan, 1990; 2e éd., 1994; Armand Colin Cinéma, 2005.v

Les principales théories de l'image:

AUMONT (Jacques) et MARIE (Michel), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, paris, Nathan, 2001; 2e édition augmentée, Armand Colin 2008.

GAUTHIER (Guy), *Vingt leçons (plus une) sur l'image et le sens,* Paris, Édilig, coll. "Médiathèque", 2e édition augmentée, 1989. De nombreux exemples analysés (*). et deux numéros spéciaux de revue, au contenu inégal.

KERMABON (Jaques), sous la dir. de, "Les théories du cinéma aujourd'hui", *Ciném Action*, no 47, Paris, Cerf/Corlet, 1988(*).

MAGNY (Joël), sous la dir. de, "Histoire des théories du cinéma", *CinémAction*, no 60, juillet 1991, Paris, Corlet-Télérama(*).

GARDIES (René), sous la dir. de, *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007.

بالإنجليزية، بعض الكتب المقدّمة الأساسية

ANDREW (Dudley), *The Major Film Theories*, Londres, Oxford University Press, 1976(*).

ANDREW (Dudley), *Concepts in Film Theory*, Londres, Oxford University Press, 1984, 2e éd., 1988.

BORDWELL (David) et THOMPSON (Kristin), *Film Art, an introduction*, Addison-Wesley Publishing Company, 1979, nombreuses rééditions(*). Traduction française *L'Art du film, une inrroduction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

BURGOYNE (Robert), STAM (Robert), FLITTERMAN-LEWIS (Sandy), *New Vocabularies in film semiotics, Structuralism, post-structuralism and Beyound*, Londres, Routledge, 1992.

LAPSLEY (Robert) et WESTLAKE (Michael), *Film Theory: an Introduction*, Manchester, Manchester University press, 1988.

MILLER (Toby) et STAM (Robert), *A Companion to Film Theory*, Londres, Blackwell, 1999.

NELMES JILL (ed.), *An Introduction to film Studies*, Londres, Routledge, 1996.

STAM (Robert), *Film Theory, An Introduction*, Londres, Blackwell, 2000.

STAM (Robert) et MILLER (Toby), sous la dir. de, *Film and Theory, An Anthology*, Blackwell, 2000.

بعض الكتب الصعبة والجدالية

CARROLL (Noël), *Philosophical Problems of classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988(**).

CARROLL (Noël), *Mystifying Movies, Fads an Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University press, 1988 (**).

CARROLL (Noël), *Theorizing The Moving Image*, Cambridge University Press, 1996.

CARROLL (Noël), *Interpreting The Moving Image*, Cambridge University Press, 1998.

CARROLL (Noël), *Engaging The Moving Image*, Yale University Press, 2003.

بالإيطالية، تاريخ نظريات السينما

CASETTI (Francesco), *Teorie del cinema, 1945-1990*, Milan, Bompiani, 1993, réédition de, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Milan, Esprcsso strumenti, 1978; trad.. française, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, coll. "Fac-cinéma", 1999; Armand Colin Cinéma, 2005(**).

2. الفيلم تمثلاً بصرياً وصوتياً

1.2. السينما والفن التشكيلي والجمالي

AUMONT (Jacques), *L'Œil interminable, cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989(**).

AUMONT (Jacques), *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1992(**).

AUMONT (Jacques), *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et audiovisuel", 1994(*).

AUMONT (Jacques), *L'Esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

BONITZER (Pascal), *Décadrages*, Paris, Éd. De l'Étoile/Cahiers du

cinéma, coll. "Essais", 1985.

BELLOT (Livio), sous la dir. de, "Poétique du hors-champ", *Revue Belge du cinéma*, no 31, 1992.

BELLOT (Livio), *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 2001.

BELLOUR (Raymond), *L'Entre-images I, Photo, Cinéma, video*. Paris, La différence, coll. "Mobile Matière", 1990.

BELLOUR (Raymond), et DUGUET (Anne-Marie), sous la dir. de, *Communications*, no 48, spécial "Vidéo", 1988.

CAVELL (Stanley) , *The World Viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 2e édition, 1979(**), trad. Fr. *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999.

CHATEAU (Dominique), *Le Bouclier d'Achille, théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 1997.

CHATEAU (Dominique), *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. "128", 2006.

BRENEZ (Nicole), *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

DIDI-HUBBERMAN (Georges), *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

DUBOIS (Philippe), *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. "Fac-cinéma", 1re éd. 1983, réédition 1990(**).

DUBOIS (Philippe), sous la dir. de, "Gros Plan", *Revue Belge du cinéma*, no 10, hiver 1984-1985.

EISENSTEIN (Sergueï M.), *Le Cinématisme, peinture et cinéma*, trad. Fr., Bruxelles, Complexe, 1980.

EISENSTEIN (Sergueï M.), *Eisenstein et le mouvement de l'art*, Paris, Cerf, coll. "7e Art", 1986.

KURTZ (Rudolf), *Expressionnisme et cinéma*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. "Débuts d'un siècle", 1987; original allemand: 1926, Un classique de l'esthétique du cinéma(*).

MOHOLY-N AGY (Laszlo), *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993; original; en allemand, 1926.

NOGUEZ (Dominique), *Une renaissance du cinéma, le cinéma "underground" américain,* Paris, Klincksieck, 1985. Vaste Panorama historique et esthétique du cinéma expérimental.

PAINI (Dominique) et VERNET (Marc), sous la dir, de, "Le Portrait peint au cinéma". *Iris*, n° 14-15, 1992. Actes du colloque du Musée du Louvre des 5 et 6 avril 1991.

RANCIÈRE (Jacques), *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, la Fabrique, 2000.

RANCIÈRE (Jacques), *le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RANCIÈRE (Jacques), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

REVAULT D'ALLONNES (Fabrice), *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1991(*).

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire), *L'Idée d'image*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995.

SCHAEFFER (Jean-Marie), *L'Image précaire, Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987 (**).

SCHEFER (Jean-Louis), *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

SORLIN (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, coll. "Fac-cinéma", 1992(**).

VANCHERI (Luc), *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

VANCHERI (Luc), *Cinéma et peinture, passages, partages, présences*, paris, Armand Colin Cinéma, 2007.

VERNET (Marc), *Figures de l'absence*, Paris, Éd de l'Étoile, 1987.

VILLAIN (Dominique), *L'Œil à la caméra. Le Cadrage au cinéma*, Paris, Éd. De l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1984(*).

WUNENBURGER(Jean-Jacques), *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997.

السينما تمثلا صوتيا .2.2

ARNOLDY (Édouard), *Pour une histoire culturelle du cinéma, Au-devant de "scènes filmées", de "films chantants et parlant" et de comédies musicales*, Liège, CEFAL, 2004.

BARNIER (Martin), *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934).* Liège. CEFAL, 2002.

BOILLAT (Alain), *Du Bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix - narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.

CHATEAUVERT (Jean), *Des mots et des images. La voix over au cinéma*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 1996.

CHION (Michel), *La Voix au cinéma*, Paris, Éd. De l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1982.

CHION (Michel), *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll.

"Essais", 1985, 2e éd., 1992.

CHION (Michel), *La Toile trouée ou la parole au Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1988.

CHION (Michel) *L'Audio-vision, Image et son au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, 2o éd. 1994' Armand Colin Cinéma, 2005. Synthése didactique récapitulant les trois ouvrages précédents (*).

CHION (Michel), *Le Son*, Paris, Nathan, 1998; Armand Colin Cinéma, 2005.

CHION (Michel), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, Poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

JULLIER (Laurent), *Le Son au cinéma, image et son, un mariage de raison*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, 2006.

MASSON (Alain), *L'Image et la Parole. L'Avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, coll. "Mobile Matière", 1989(**).

MILLET (Thierry), sous la dir. de, *Analyse et réceptions des sons au cinéma*, Paris, L'Harmatta, 2007.

MILLET (Thierry), *Bruit et cinéma*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

3. المونتاج

ALBERA (François), KHOKHLOVA (Ekaterina) et POSENER (Valérie), *Koulechov et Les siens*, Locarno, Éd. Du Festival de Locarno, 1990.

ALBERA (François), *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

AMIEL (Vincent), *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

AUMONT (Jacques), sous la dir. de,"L'Effect Koulechov", *Iris*, volume 4, no 1, 1er semestre 1986.

Cinématographe, no 108, mars 1985, "Les Monteurs".

COLLECTIF, *Le Montage dans tous ses états*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique, no 5, printemps 1993, Paris, Cinémathèque française/Musée du Cinéma.

CREMONINI (Giorgio), *La Scena e il Montaggio cinematografico*, Bologne, II Mulino, 1983.

CRITTENDEN (Roger), *The Thames and Hudson Manual of Film Editing*, Londres, Thames and Husdon, 1981, tr. Française, Le Montage, Paris, Édilig, 1989(*).

JURGENSON (Albert), *Pratique du montage*, Paris, FEMIS, 1990.

KOULECHOV (Lev), *L'Art du cinéma et autrs écrits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994.

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire), *Le Texte divisé*, Paris, PUF, 1981(**).

SANCHEZ-BIOSCA (Vicente) *Teoria del montage cinematografico*, Valence, Ediciones filmoteca, Textos 6, Filmoteca Generalitat, Valenciana, 1991. Très utile synthèse théorique et historique, qui n'a pas d'équivalent en langue française.

VILLAIN (Dominique), *le Montage*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1991(*).

4. السينما والسرد

BORDWELL (David), *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Londres, Methuen, 1985(**).

BRANIGAN (Edward), *Point of View in the Cinéma. A Theory of*

Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin-New York-La Haye, Mouton, 1984(**).

BRANIGAN (Edward), *Narrative Comprehension and Film*, Londres-New York, Routledge, 1992(**).

GARDIES (André), *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980 (ouvrage consacré à *L'Homme qui ment* d'Alain Robbe-Grillet).

GARDIES (André), *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GARDIES (André), *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993 (synthèse didactique récente)(*).

GAUDREAULT (André), *Du Littéraire au filmique – Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988(**).

GAUDREAULT (André), et JOST (François), *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, 2e éd. 1994; Armand Colin Cinéma, 2005. Nombreux exemples pris dans le cinéma des premiers temps et dans les films d'Orson Welles(*).

Hors Cadre, nº 2, 1984, "Le récit saisi par le film"; "Cinénarrable" Presses de l'Université de Paris-8-Saint-Denis.

JOST (François), *L'Œil caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, 2e éd. 1989. Développe les théories de la focalisation et de l'ocularisation. *Protée*, no 16/1-1, "Le point de vue fait signe", Chicoutimi, Québec, hiver/printemps 1988.

MASSON (Alain), *Le Récit au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma. Coll. "Essais", 1994. Analyse du récit de sept films ignorant délibérément toute perspective narratologique.

MOUREN (Yannick), *Le Flash-Back. Analyse et histoire*. Paris Armand

Colin Cinéma, 2005.

RANCIÈRE (Jacques), *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

SCHAEFFER (Pierre), *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

VANOYE (Françis), *Récit écrit, récit filmique*, 2e éd., Paris, Nathan, 1995; Armand Colin Cinéma, 2005. Le manuel de référence pour l'étude du récit au cinéma.

VERNET (Marc), sous la dir. de, "Cinéma et Narration" 1 et 2, *Iris*, nos 7 et 8, 1986 et 1988.

Un livre récent élargit le domaine aux séries télévisées et à l'ensemble de l'audiovisuel:

BEYLOT (Pierre), *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

5. النص الفيلمي (بالنسبة إلى الجوانب السردية)

1.5. أدلّة النصوص الفيلمية

De nombreux titres ont été publiés depuis 1983, la plupart sont médiocres et relévent du livre de recettes pour amateur peu exigeant. On citera donc sélectivement pour la prise en compte de la théorie du récit et ses aspects narratologiques:

BIEGALSKI (Christian), *Scénarios, mode d'emploi*, Paris, Dixit, 2003.

CHION (Michel), *Écrire un scénario*, Paris, Éd. De l'Étoile/INA, 1987. Analyse du scénario de quelques films et étude critique des manuels anglo-saxons sous forme de lexique(*). Nouvelle édition augmentée. 2007.

JENN (Pierre), *Techniques du scénarion*, Paris, FEMIS, 1991. Une relecturc d'Aristote appliquée au cinéma hollywoodien, et plus

particulièrement à Charles Brackett et Billy Wilder(*).

MAILLOT (Pierre), *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989. Du récit au scénario et au découpage technique(*).

TOROK (Jean-Paul), *Le Scénario. L'Art d'écrire un scénario, Histoire, théorie, pratique*, Paris, Artefact/Henri Veyrier, 1986. Plutôt une histoire du scénario et une défense et illustration d'un certain professiommalisme français contre les mythes de l'improvisation(*).

VANOYE (Francis), *Scénarios modèles, modèles de sénarios*, Paris, Nathan, 1991.

بالإنجليزية، أدلّة المراجع هي التالية:

STEMPEL (Tom), *Framework. A History of Screenwriting in the American Film*, A Federic Ungar *Book, New York, Continuum*, 1988 (sur l'histoire du scénario).

SWAIN (Dwight V.) et SWAIN (Joye R.) Film Script Writing. A Pratical Manual, 2e édition revue et complétée, Boston-Londres, Focal-Press, 1988.

VALE (Eugene), *The Technique of Screen and Television Writing*, New York, Simon and Schuster, 1982 1er éd. 1973).

1.5. الواقعية (المفاهيم المتناولة في الفصل «السينما / السرد»)، السينما الوثائقية.

AMENGUAL (Barthélemy), *Du réalisme au cinéma*. Paris, Nathan, coll. "Réf. Poche", 1997.

BERNARDINI (Aldo) et GILI (Jean A.), *Cesare Zavattini*, Paris, Éd. Du Centre Georges-Pompidou/Regione Emilia-Romagna. 1990.

COLLECTIF, *Sul realismo*, Pesaro, Mostra Internationale del Nuovo Cinema de Pesaro (MINC), 1974. Anthologie italienne ancienne mais très utile.

COMOLLI (Jean-Louis), *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue: cinéma, télévision, fiction documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

GAUTHIER (Guy), *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995; 3e édition augmentée, Armand Colin Cinéma, 2008.

GAUTHIER (Guy), *Un Siècle de documentaire français. Des tourneurs de caméra aux voltigeurs du multimédia*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2004.

GRIERSON (John), *Grierson on Documentary*, édité avec une introduction de Forysth (Hardy), Londres, Collns, 1946, révisé et Réédité par Faber and Faber, Londres, 1966, nombreuses rééditions. La grande référence théorique par le célèbre documentariste britannique.

GUYNN (William), *Un Cinéma de non-fiction, Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, Publications de L'Université de Provence, 2001.

LYANT (Jean-Charles) et ODIN (Roger), sous la dir. de, *Cinéma et Réalités*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984. Il s'agit des actes du colloque des 5 et 6 février 1983, publiés en 1984 avec une bibliographie commentée et très complète.

NINEY (François), *L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

1.6. بالإنجليزية: مختارتان

NICHOLS (Bill), sous la dir. de, *Newsreel: Documentary Filmmaking in the American Left (1971-1975),* NEW York, Arno Press, 1980.

NICHOLS (Bill), *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and other Media*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

6. السينما واللغة، نقّاد ومنظرون كلاسيكيون للسينما

1.6. النظريات الكلاسيكية

DELLUC (Louis), *Écrits cinématographiques*, édition établie par Pierre Lherminier, 4 volumes: Tome I, "Le Cinéma et les cinémastes", Paris, Cinémathèque française, 1985; tome II/I, "Cinéma et Cie", Cinémathèque français, 1986; tome II/2 "Le cinéma au quotidien" et tome III, "Drames de cinéma", Cinémathèque française et Cahiers du cinéma", 1990.

Rappelons:

CANUDO (Ricciotto), *L'Usine aux images*, Paris, Séguier, 1995. Première édition 1937.

EPSTEIN (Jean), *Écrits de cinéma*, tomes 1 et 2, Paris, Seghers, 1974.

EPSTEIN (Jean), *Cinéaste, poète, philosophe*, sous la dir, de Jacques AUMONT, Paris, Cinémathèque française, 1998.

LINDSAY (Vachel), *De la caverne à la pyramide*, Paris, Klincksieck, 2000 (première édition en anglais, 1915-1922).

MATUSZEWSKI (Boleslav), *Écrits Cinématographiques*, Paris, AFRHC, Cinémathèque français, 2006.

WILLIAMS (Tami) et VERAY (Laurent), "Germaine Dulac, au-delà des impressions", revue 1895, hors série, 2006.

2.6. علم علامة السينما، اللغة، النظريات التوليدية، العرفانية

BETTETINI (Gianfranco), *la Conversazione audiovisiva. Problemi dell'enuncizione flmica e televisa*, Milan, Bompiani, 1984(**).

BOTDWELL (David), *Making Meaning: Inference and Rethoric in Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989(**).

CARROLL (J.M.), *Toward a Structural Psychology of Cinema*, La Hay-Paris, Mouton, 1980 (**).

CHATEAU (Dominique), *Le Cinéma comme langage*, Paris, AISS-IASPA, Publications de la Sorbonne, 1986(**).

CHATEAU (Dominique), *Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2003.

COLIN (Michel), *Langaue, Film, Discours, Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1985(**).

COLIN (Michel), *Cinéma, Télévision, Cognition*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994(**).

GARDIES (André), sous la dir. de, "25 ans de sémiologie du cinéma", CinémaAction, no 58, Paris, Corlet-Télérama, 1991.

GARDIES (René), sous la dir. de, *comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007.

Hors Cadre, "Théorie du cinéma et crise dans la théorie", no 7, 1989, Presses de l'Université de Paris-8-Saint-Denis.

Iris, "État de la théorie": no 1 "Nouveaux objects, nouvelles méthodes"; no 2 "Nouvelles méthodes, nouveaux objects", 1983.

JULLIER (Laurent), *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002.

7. الفيلم ومُشاهده

MARIF, (Michel) et VERNET (Marc), "Christian Metz et la théorie du cinéma", *Iris*, n° 10. Colloque de Cerisy, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990. Bibliographic intégrale de l'auteur proposée par lui-même.

METZ (Christian), *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991. Le dernier livre de Christian Metz. Une synthèse critique des théories de l'énonciation fondée sur de très

nombreux exemples.

MITRY (Jean), *La Sémiologie en question*, Paris, Cerf, coll. "7e Art" 1987. Très polémique.

ODIN (Roger), *Cinéma et production du sens*, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et Audio-visuel", 1990. Perspectives didactique et synthétique, très clair(*).

ODIN (Roger), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 200.

PASOLINI (Pier Paolo), *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, rééd. Ramsay-Poche Cinéma, 1989. 1re édition: Empirismo eretico, Aldo Garzanti, 1972. Point de vue très personnel, stimulant pour la réflexion.

ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire), *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses univesitaires de Lile, 1990. L'auteur approfondit sa conception de l'écriture filmique(**).

1.7. السينما والتحليل النفسي. السينما والفلسفة.

CASETTI (Francesco), *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 1re édition, *Dentro lo sguardo, Il film e il suo spettatore*, Milan, Bompiani, 1986(**).

DELEUZE (Gilles), *L'iImage-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Ces deux livres supposent une connaissance préalable de l'histoire du cinéma, des discours critiques qui l'ont traversée et des grands concepts de la philosophie deleuzienne(**).

LACOSTE (Patrick), *L'Étrange cas du Professeur M., Psychanalyse à l'écran,* Paris, Gallimard, coll. "Connaissance de l'inconscient", 1990(**).

VERNET (Marc), *De l'invisible aucinéma. Figures de l'absence*, Paris, Éd. De l'Étoile/Cahiers du cinéma. Coll. "Essais", 1988.

DHOTE (Alain), sous la dir. de, "Cinéma et psychanalyse", *CinémAction*, n° 50, 1989.

ZIZEK (Slavoj), sous la dir. de, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris, Navarin, 1988. Recueil d'essais très personnels(**).

1.7. النظريات الانجلو - أميريكية (النظريات النسوية، السوسيولوجية - ثقافية، الماركسية)

BURCH (Noël), sous la dir. de, *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1994; 2e édition, L'Harmattan , 2007, coll. "Champs visuels".

BURCH (Noël) et SELLIER (Geneviève), *La Drôle de guerre des sexes du cinéma Français, 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996; Armand Colin Cinéma , 2005.

REYNAUD (Bérénice) et VINCENDEAU(Susan), sous la dir. de, "20 ans de théories féministes sur le cinéma", *CinémAction*, no 67, 1993. Une anthologie dont les textes sont malheureusement tronqués dans leur développement théorique.

SELLIER (Geneviève), *La Nouvelle Vague au masculin singulier*, CNRS Éditions, 2005.

بالانجليزية، من بين عشرات المراجع

DOANE (Mary Ann), *The Desire to Desire. He Women's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Perss, 1987.

DYER (Richard), *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay and film*, Londres, Routledge, 1990.

FLITTERMAN-LEWIS (Sandy), *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Champaign, University of Illinois Perss, 1990.

GLEDHILL (Christine), sous la dir. de, *Home Is Where the Heart Is* , Londres, BFI, 1987.

LAURENTIS de (Teresa), *Alice doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema,* Bloornington, Indiana University Press, 1984.

PENLEY (Constance), sous la dir. de, *Feminism and Film Theory*, New York et Londres, Routledge, BFI, 1988.

DOANE (Mary Ann), MELLECAMP (Patricia), WILLIAMS (Linda), sous la dir. de, *Revision: Essays in Ferminist Film Criticism*, AFI/ University Publication of America, 1984.

8. تاريخ السينما. التاريخ والسينما

ALBERA (François), *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

ALLEN (Robert C.) et GOMERY (Douglas), *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, paris, Nathan, 1993. Ouvrage très clair, illustré par huit études de cas(*).

ALTMAN (Rick), *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma, Paris, Armand Colin, 1992*; original américain: *The American Film* Musical, Bloomington, Indiana University Press, 1987. Remarqueable essai sur la notion de genre.

ARNOLDY (Edouard), *À pertes de vues. Images et "nouvelles technologies", d'hier et d'aujourd'hui*, Bruxelles, Labor, coll. "Images", 2005.

BERTHOMIEU (Pierre), *Le Cinéma hollywoodien, Le temps du renouveau*, Paris, Armand Colin, coll. "128", 2003.

BESSIÈRE (Irène) et GILLI (Jean A.) *Histoire du cinéma: problématiques des sources*, AFRHC-INHA-Paris 1, 2004.

BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood. La norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998; Armand Colin Cinéma, 2005.

BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Colin, 2006.

BURCH (Noël), *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991; 2e édition, L'Harmattan, 2007. Le grand livre sur le cinéma des quinze premières années et l'élaboration du langage cinématographiques(**).

BAECQUE de (Antoine), *La Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998.

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), sous la dir. de, *Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000.

BILLARD (Pierre), *L'Age classique du cinéma français, du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995.

CAROU (Alain), *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, AFRHC-École des Chartes, 2002.

CERISUELO (Marc), *Hollywood à l'écran*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

COOK (David A.), *A History of Narrative Film*, WW Norton et Company, 1981, nombreuses rééditions.

DEHÉF (Yannick), *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, PUF, 2000.

FRODON (Jean-Michel), *L'Age moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

GAUDREAULT (André), sous la dir. de, *pathé 1900, fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Sainte Foy/Paris, Les Press de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993. La filmographie analytique poussée jusqu'à la limite de l'exhaustion et de l'archéologie.

GAUTHIER (Christophe), *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC-École des Chartes, 2000.

HENRIET (Gérard) et MAUDUY (Jaques), *Géographies du western. Une nation en marche*, Paris, Nathan, 1989. Méthodologiquement original, nombreux exemples, croquis et cartes.

LAGNY (Michèle), *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et Audiovisuel", 1992. Très clair et épistémologiquement pertinent(*).

LAGNY (Mihèle), SORLIN (Pierre), ROPARS (Marie-Claire), Générique des années 30. Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1986(**).

LAYERLE (Sébastien), *"Par ailleurs, le cinéma est une arme", Caméras en lutte en mai 68*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

LEFEBVRE (Thierry) et MANNONI (Laurent), "L'Année 1913 en France", hors série revue 1895, Octobre 1993.

LEUTRAT (Jean-Louis), *Le Cinéma en perspective: une histoire*, Paris, Nathan, 1992; Armand Colin, coll "128", 2008. Essai original et stimulant.

LEUTRAT (Jean-Louis), *L'Alliance brisée, le western des années 20*, Lyon, Institut Lumière/Presses universitaires de Lyon, coll. "Lumière", 1985. Très érudit(**).

LEUTRAT (Jean-Louis) et LIANDRAT (Suzanne), *Les Cartes de l'ouest*, Paris, Armand Colin, coll. "Cinéma et Audiovisuel", 1990. Une introduction didactioque au genre, avec une analyse de *La Chevauchée fantastique (Stagecoach, 1939*).*

MANNONI (Laurent), *Le grand art de la lumière et de l'ombre, Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, coll. "Réf.". Exemplaire pour le retour aux sources originales depuis le XVIe siècle.

MOINE (Raphaëlle), *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2e édition, 2008.

MONTEBELLO (Fabrice), *Le Cinéma en France, depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005. Une perspective historique très originale, fondée sur l'expertise du spectateur.

NACACHE (Jacqueline), *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995; Armand Colin, coll."128", 2005.

NACACHF (Jacqueline), *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2003.

PRÉDAL (René), *50 ans cinéma français*, Paris, Nathan, 1996; Armand Colin, 2005. Encyclopédique et exhaustif.

PRÉDAL (René), *Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan 2002; Armand Colin, 2005.

PRÉDAL (René), *Le Cinéma français des années 1990, Une génération de transition*, nouvelle édition du *Jeune cinéma français*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2008.

PRÉDAL (René), Le Cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant, Paris, Armand Colin Cinéma, 2008.

VÉRAY (Laurent), Les Films d'actualité français de la Grande Guerre, Paris, AFRHC-SIRPA, 1995.

1.8. تاريخ السينما

Revues spécialisées dans les rapports entre histoire, esthétique et théorie du cinéma:

Cinémathèque, Cinémathèque français, 22 numéros parus, de 1992 à 2003, semestriel; remplacé par: Cinéma 02, jusqu'à Cinéma 014 en 2007.

1895, depuis septembre 1986, revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, plus de 50 numéros parus.

Trafic, Créée par Serge DANRY en 1991, avec Raymond BELLOUR, Sylvie PIERRE, Jean-Claude BIETTE et Patrice ROLLET, plus de 50 numéros parus.

Archivos de la Filmoleca, Filmoteca Generalitat Valenciana.

Vertigo, revue semestrielle d'esthétique et d'histoire ducinéma, no 1, "L'écran second ou le rectangle au carré", 1987; no 2, "Lettres de cinéma", no 3, "L'Inflimable", 1988, no 6/7, "Rhétoriques de cinéma", 1991, etc., CINEMAS, revue canadienne bilingue d'études cinématographiques, Montréal, publie des numéros thématiques; par exemple, "Cinéma et cognition", vol 12, no 2, hiver 2002; "Histoire croisée des images", no 2-3, vol 14, printemps 2004; "La théoric du cinéma enfin en crise", no 2-3, vol 17, printemps 2007.

2.8. التاريخ والسينما

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), *Le Cinéma sous Vichy*, Paris, Albatros, 1980

BERTIN-MAGHIT (Jean-Pierre), *Le Cinéma sous l'occupation*, Paris, Olivier Orban, 1989; rééd. Perrin, 2002. Important pour les sources inédites.

BERTIN-MAGHIT *(Jean-Pierre), Les Documenteurs des Années noires. Les documenttaires de propagande, France 1940-1944*, paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

BIMBENET (Jérôme), *Cinéma et histoire*, Paris, Armand Colin, coll. "U", 2007.

FERRO (Marc), sous la dir, de, *Film et Histoire*, Paris, École des Hautes études en Sciences sociales, 1984(*).

GARÇON (François), sous la dir. de, "Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro", *CinémAction*, no 65, 1992.

LINDEPERG (Sylvie), *Les Écrans de l'ombre, La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1996),* Paris, CNRS Éditions, 1997.

LINDEPERG (Sylvie), *Clio de 5 à 7, Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

LINDEPERG (Sylvie), *"Nuit et Brouillard", un film dans l'histoire* , Paris, Odile Jacob, 2007.

3.8. المكتبات السينمائية، الأرشيف والتحقيق

BORDE (Raymond), *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

FRAPPAT (Hélène), *Cinémathèques à l'italienne, conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie*, Paris, L'Harmattan, coll. "Champs Visuels", 2006.

MANNONI (Laurent), *La Cinémathèque française, Paris, Gallimard, 2007.*

OLMETA (Patrick), La Cinémathéque française de 1936 à nos jours, CNRS Éditions, 2000.

OLMETA (Patrick), *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, CNRS Éditions, 2000.

PAINI (Dominique), *Conserver, montrer*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 1992.

PAINI (Dominique), *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

4.8. التاريخ الاقتصادي، اقتصاد السينما، تاريخ التقنيات

BONIN (Valérie), *L'Économie du cinéma, repères et ressources documentaires*, Paris, BIFI, 2004.

CHOUKROUN (Jacques), *Comment le parlant a sauvé le cinéma français: une histoire économique, 1928-1939*, Paris, AFRHC-Institut Jean Vigo, 2008.

CRETON (Laurent), *Économie du cinéma, Perspectives stratégiques*, Paris, Nathan, 1995: 3e éd. Armand Colin Cinéma, 2002.

CRETON (Laurent), *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997.

CRETON (Laurent), *Histoire économique du cinéma français, production et financement, 1940-1959*, paris, CNRS Éditions, 2004.

FOREST (Claude), *L'Argent du cinéma. Introduction à l'économie du Septième Art*, Paris, Belin, 2002.

FOREST (Claude), *Économies contemporaines du cinéma en Europe: l'improbable industrie*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

GARÇON (François), *La Distribution cinématographique en France 1907-1957, Apparition, essor et développement du commerce des films*, Paris, CNRS Éditions, coll. "Cinéma & Audiovisuel", 2006.

LE FORESTIER (Laurent), *Aux sources de l'industrie du cinéma, le modèle Pathé. 1905-1908*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MARIE (Michel) et LE FORESTIER (Laurent), *La Firme Pathé frères, 1896-1914*, Paris, AFRHC et PSN, 2004.

MEUSY (Jean-Jacques), sous la dir. de,*CinémaScope: entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2004.

5.8. السوسيولوجيا والأنثربولوجيا

DARRÉ (Yann), *Histoire sociale du cinéma*, Paris, La Découverte, coll. "Repères", 2000.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Vertigo, l'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des publics*. Paris, La Découverte, coll. "Repères", 2003.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Godard et la société française des années 60*. Paris, Armand Colin Cinéma, 2004.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

ETHIS (Emmanuel), *Les Spectateurs du temps, Pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris, L'Harmattan, coll. "Logiques sociales", 2005.

ETHIS (Emmanuel), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. "128", 2006.

MARY (Philippe), *La Nouvelle vague et le cinéma d'auteur, socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.

PIAULT (Marc Henri), *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan, 2000.

SCHEINFEIGEL (Maxime), *Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008.

9. سياسة المؤلفين، كتابات السينمائيين، الإخراج، النقد

AUDIBERTI (Jacques), *Le Mur du fond, écrits sur le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

AUMONT (Jacques), *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002; Armand Colin Cinéma, 2005.

AUMONT (Jacques), *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2006.

ARNAUD (Philippe), sous la dir. de, *Sacha Guitry, Cinéaste*, Festival international de Locarno, Crisnée (Belgique), yellow Now, 1993.

BAECQUE de (Antoine), *Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue*, tome 1, "À l'assaut du cinéma", tome 2, "Cinéma tours détours", Paris, 1991. Érudit, mais fort clair.

BAECQUE (Antoine de), *La Cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

GODARD (Jean-Luc), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 tomes textes réunis par Alain BERGALA, Paris, Éd. L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1998 (1re édition par Jean NARBONI, Paris, Belfond, 1968).

BIETTE (Jean-Claude), *Poétique des auteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Écrit", 1988.

DANEY (Serge), *La Rampe, cahier critique, 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983.

DANEY (Serge), Ciné-Journal, 1981 - 1986, Paris, Cahiers du cinéma, 1986.

DANEY (Serge), *Devant la recrudescence des vols de sac à main, Cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1991.

DANEY (Serge), *L'Exercise a été profitable, Monsieur*, Paris, POL, 1993.

Une pensée critique très originale qui a beaucoup marqué le début des années 1990. Elle trouve son prolongement dans la revue Trafic (55 numéros parus), Paris, POL.

DOUCHET (Jean), *L'Art d'aimer*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Écrits", 1987, *Hors Cadre*, "L'État d'auteur", no 8, Presses de l'université de Paris-8 Saint-Denis, 1990.

ESQUENAZI (Jean-Pierre) (dir.), *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003.

LEENHARDT (Roger), *Chroniques de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Écrits", 1986.

MOURLET (Michel), *La Mise en scène comme langage*, Paris, Henri Veyrier, 1987 (rééd. *de Sur un art ignoré*, Paris, La Table ronde, 1965).

ROHMER (Éric), *Le Goût de la beauté*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Écrits", 1984; Flammarion, coll. "Champs/Contre champs", 1989.

TRUFFAUT (François), *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975(*).

TRUFFAUT (François), *Le Plaisir des yeux*, Paris, Éd. de l'Étoile/ Cahiers du cinéma, 1987(*).

10. تحليل الأفلام، المقاربة التوليدية

AUMONT (Jacques) et MARIE (Michel), *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1988; Armand Colin Cinéma, 2005.

CASETTI (Francesco) et DI CHIO (Federico), *Analisi del film*, Milan, Bompiani, 1990.

VANOYE (Francis) et GOLIOT-LÉTÉ (Anne), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992: Armand Colin, 2005, coll. "128"(*). Pour

débutants.

JULLIER (Laurent), *L'Analyse de séquence*, Armand Colin Cinéma, 2e éd. 2007.

MARIE (Michel) et JULLIER (Laurent), *Lire les images de cinéma*, Larousse, coll. "Reconnaître, Comprendre", 2007.

1.10. تحليل الأفلام

BERTHOMÉ (Jean-Pierre) et THOMAS (François),*Citizen Kane*, Paris, Flammarion, 1992. Le livre de synthèse analytique sur un film très étudié.

COREMANS (Linda), *La Transaction filmique, Du Contesto à Cadaveri Eccellenti*, Berne, Peter Lang, 1990.

ARNOLDY (Édouard) et DUBOIS (Philippe), "*Un chien andalou*, lectures et relectures", *Revue Belge du cinéma*, 1993.

GAUDREAULT (André), sous la dir. de, *Ce que je vois de mon ciné, la représentation du regard dans le Cinéma des premiers temps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988. Douze films primitifs disséqués en termes narratologiques.

HAYWARD (Susan) et VINCENDEAU (Ginette), *French film, Texts and Contexts*, Londres-New York, Routledge, 1990. Analyses internes et externes d'une vingtaine de films français, de Germaine Dulac à Agnès Varda.

DEWISMES (Brigitte) et LEBLANC (Gérard), *le Double scénario chez Fritz Lang*, Paris, Armand Colin, 1991. Sur *Big Heat* (*Réglement de comptes, 1953*). Analyse exemplaire et magistrale des sources du film de Lang et des transformations adoptées dans les phases successives de la mise en scéne, nombreux croquis de travail et photogrammes.

LEUTRAT (Jean-Louis), *Kaléidoscope*, Lyon, pressess unversitaires de Lyon, 1989.

SELLIER (Geneviève), *Jean Grémillon, Le cinéma est â vous, Paris*, Méridiens Klincksieck, 1989.

TARANGER (Marie-Claude), *Luis Bunuel, le jeu e la loi*, Presses universitaires de Paris 8-Saint-Denis, coll. "L'imaginaire du texte", 1990.

TURK (Edward), *Child of Paradis, Marcel Carné and Golden Age of French Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989. Analyse originale de l'œuvre de Marcel Carné, significative de l'approche anglo-saxonne de l'histoire du cinéma, Points de vue psychanalytique et idéologique très marqués.

2.10. المقاربة التوليدية

BERRIATUA (Luciano), *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Madrid, Filmoteca Espanola, Instituto de la Cinernalografia des las Artes Audiovisuales, 1990: vol. 1, *Etapa alemana*; vol. 2. *Etapa americana et documents*.

BERTETTO (Paolo) et ELSENSCHITZ (Bernard), sous la dir. de, *Fritz Lang, la mise en Scène*, Paris, Cimémathèque française, Fondazione Maria Adriana Prolo, Museo Nazionale del Cinéma, Filmoteca Generalitat Valenciana, Turin, Ed. Lindau, 1993.

CURCHOD (Olivier) et FAULKNER (Christopher), *la Règle du jeu, scénario original de Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1999.

MARIE (Michel) et THOMAS (François), sous la dir. de, "Le Mythe du director's cut", *Théorème*, 2008.

Il faut aussi citer la collection "Au travail" des Cahiers du cinéma:

BERGALA (Alain), *Godard au travail, les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

BERTHOME (Jean-Pierre) et THOMAS (François), *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

KROHN (Bill), *Alfred Hitchcock au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.